

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

**De la poesía visual a la performance: Amanda Berenguer,
Clemente Padín, Luis Camnitzer**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Dovile Kuzminskaite

Directora

Esperanza López Parada

Madrid, 2018

**Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología**

**Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura
Hispanoamericana)**



Tesis doctoral

**De la poesía visual a la performance: Amanda Berenguer, Clemente
Padín, Luis Camnitzer**

Presentada por Dovile Kuzminskaitė

Dirigida por Esperanza López Parada

Madrid, 2017

Agradecimientos

Esta investigación, cuyo humilde resultado se encontrará en las páginas que siguen, fue un camino lleno de obstáculos y descubrimientos. Quedo profundamente agradecida a las personas que dedicaron su tiempo y energía para acompañarme en este viaje: en primer lugar, a mi tutora Esperanza López Parada, que me animó a entrar en un tema tan desconocido y complejo y tuvo tanta paciencia explicándome cómo había que ir por estos caminos que, parafraseando las palabras de Jorge Luis Borges, muchas veces se bifurcaban. Además, es imprescindible mencionar al personal de la Biblioteca Nacional de Uruguay que me permitió consultar el archivo de Amanda Berenguer y lograron hacer que me fuera posible acudir al manuscrito de *Composición de lugar*. Un gracias especial va al poeta Clemente Padín, que no solo me aceptó en su casa y me permitió que le hiciera una entrevista, sino que además aportó mucho material de gran importancia para esta tesis que no se hubiera podido obtener de otra manera. También agradezco a Nuria de Cos Lara, María Sebastià Saez e Iris Zazo Morillas, que me ayudaron luchando en la eterna batalla con la lengua que todavía queda inacabada. Finalmente, gracias a la familia y los amigos que han estado allí con sus ideas y, sobre todo, con los ánimos.

Contenido:

Resumen	6
Summary	7
1. Introducción	8
1.1 Amanda Berenguer.....	9
1.2 Clemente Padín	15
1.3 Luis Camnitzer	17
1.4 Un breve contexto	20
1.5 Características de la poesía visual	23
1.6 Terminología	27
1.7 Problemas principales.....	31
<i>Descubrimiento</i>	34
2. Amanda Berenguer.....	35
2.1 <i>Composición de lugar</i> : «una hipótesis sobre la relatividad del encuadre»	35
2.2 La lengua, el lenguaje.....	40
2.2.1 Lengua como sistema	40
2.2.2 Lengua vs lenguaje.....	48
2.2.3 Lengua y realidad	50
2.2.4 Lengua como eje temático.....	53
2.3. El signo.....	54
2.4 La escritura.....	58
2.5 Exploración formal: el texto y el espacio.....	62
2.5.1 La forma del poema.....	62
2.5.2 El espacio de la página	64
2.6 Selección de elementos	67
2.7 El ritmo.....	70
2.8 Relaciones de texto en <i>Composición de lugar</i>	72
2.9 Problemas de interpretación	75
2.9.1 El sujeto y la autoría.....	84
2.10 Autocensura y la relación con el ámbito creativo durante la dictadura uruguaya	86
<i>Poética</i>	90
3. Clemente Padín	91

3.1. <i>Ovum 10 y Los Huevos del Plata</i>	91
3.2 La poesía visual.....	95
3.2.1 La poesía visual “abierta”	96
3.2.2 La poesía como imagen.....	110
3.3 Arte como reacción	118
3.3.1 Poesía visual comprometida.....	121
3.3.2 Arte correo.....	133
3.3.3 La performance	153
3.3.4 En lugar de conclusiones.....	168
4. Luis Camnitzer	170
4. 1 La relación lengua-imagen en la obra de Luis Camnitzer.....	170
4.1.1 El texto como imagen.....	170
4.1.2 El texto y la imagen.....	181
4.1.3 Incoherencia del texto y la imagen.....	185
4.2 El arte y el compromiso	189
4.2.1 Arte como escuela	190
4.2.2 Anti-consumismo	192
4.3 Lo político	199
4.4 El objeto artístico	206
4.5 El espectador	211
5. Conclusiones	216
Apéndices.....	219
Apéndice 1	219
Apéndice 2	220
Apéndice 3	231
Apéndice 4	233
Apéndice 5	234
Apéndice 6	237
Apéndice 7	238
Apéndice 8	240
Apéndice 9	243
Apéndice 10	243
Apéndice 11	244

Apéndice 12	245
Apéndice 13	253
Apéndice 14	254
Las imágenes citadas:.....	255
Obras citadas:	265

Resumen

La investigación que se da a conocer en la tesis doctoral titulada *De la poesía visual a la performance: Amanda Berenguer, Clemente Padín, Luis Camnitzer* está destinada a analizar la obra de tres autores uruguayos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, en cuyos textos destacan las prácticas experimentales. Empezando con la poesía visual de Amanda Berenguer se observa cuáles son las estrategias creativas empleadas en la composición de un texto experimental, haciendo hincapié en diferentes tipos de signos y la fusión entre ellos. El análisis continúa con los poemas de Clemente Padín, buscando analizar cómo las prácticas experimentales se desarrollan convirtiéndose en la principal manera de comunicación. Asimismo, nos interesa explorar cómo la palabra sale de su ámbito convencional y se introduce en tales prácticas como la performance, a la que también se dedica una sección de esta investigación. Finalmente, se acude a la obra de Luis Camnitzer, un artista que pertenece al ámbito de las artes conceptuales, de este modo enfatizando la inestabilidad de las limitaciones genéricas en las artes postmodernas. El interés de esta investigación se encuentra no solo en los cambios formales, sino también en la explicación de cuáles son los fines para los que estos se emplean, por lo tanto también se procura anclar cada autor en su contexto socio-político, buscando una hipótesis sobre el por qué de la rearticulación formal. Esta tesis ofrece una visión panorámica de los procesos artísticos que se dan en la obra de los creadores uruguayos de la segunda mitad del siglo XX, centrándose en la heterogeneidad del lenguaje artístico.

Summary

The research presented in the doctoral thesis *De la poesía visual a la performance: Amanda Berenguer, Clemente Padín, Luis Camnitzer* centers on the artwork of three Uruguayan authors of the second half of XXth century, who chose interdisciplinary art as the main axis of their creative activities. The analysis starts with Amanda Berenguer, trying to explore what creative strategies are used in the creation of experimental poetry and what impact do the formal changes produce in the signification processes. Therefore, the main attention in this case rests on the variety of signs that are used in visual poetry. The analysis continues with Clemente Padín, due to the fact that his texts allow observing further development of experimental creative strategies. Also, this investigation is interested in how a word escapes from its usual usage and is applied in different areas, such as performance. Because of that, one part of the thesis is dedicated to the performances of Clemente Padín. Finally, the artwork of conceptual artist Luis Camnitzer is approached emphasising the instability of generic limitations in postmodern art. Also, the main focus of this project is not only changes and modifications of form of text, but also the purpose of it. Because of that, we are also aiming to discuss the socio-political context of every author. This investigation proposes a panoramic view of artistic processes that occur in the artwork of Uruguayan artists of the second half of XXth century and centers on the heterogeneity of art.

1. Introducción

**Lo único que nos está permitido
Es aprender a hablar correctamente.**

(Parra, *Cartas de un poeta que duerme en una silla*, uchile, s.p.)

El objetivo de la investigación que se presenta bajo el título *De la poesía visual a la performance: Amanda Berenguer, Clemente Padín, Luis Camnitzer* es proporcionar un análisis de la poesía experimental uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. El propósito de dicho proyecto es indagar en los cambios estéticos que se producen en el discurso artístico (no nos limitamos a decir poético, debido a la diversidad de los textos que se incluyen en el corpus) del país a partir de los años 60 hasta la actualidad y ofrecer al lector una visión panorámica, que reflejaría la heterogeneidad de la literatura de dicho período y podría servir de punto de partida para las futuras investigaciones del arte experimental uruguayo que florece frente a los ojos de quien se acerque al mismo con su ineludible riqueza.

El aspecto principal en el que va a restar nuestra atención a lo largo de estas páginas es el proceso de la creación del significado que se produce en una obra de arte. De este modo, adentrándonos en el abismo de varios textos de índole experimental se procurará observar cuál es la transformación que se gesta en cuanto al concepto del texto y, al mismo tiempo, del lenguaje. Para realizar aquella –hemos aquí de reconocer– compleja tarea se ha decidido establecer un corpus interdisciplinario que consiste en la obra de tres autores uruguayos –Amanda Berenguer, Clemente Padín y Luis Camnitzer– cuya producción artística oscila entre la poesía visual, la *performance* y las artes conceptuales.

1.1 Amanda Berenguer

Según propone Enrique Sacerio-Garí, la finalidad de la poesía visual es «traducir forma y no contenido» (171). Precisamente la búsqueda de nuevos vínculos entre la forma del poema y el contenido del mismo es una de las características principales que destacan en la trayectoria creativa de la poeta uruguaya Amanda Berenguer (1921 – 2010), cuya obra marca la reaparición de la poesía visual en su país. La escritora publica su primer poemario *A través de los tiempos que llevan a la gran calma* en 1940, pero, según Herber Raviolo y Pablo Rocca, «sólo se da a conocer por completo con *El río* (1952)» (Herber, Raviolo 129). Dentro de su vasta obra de varias índoles destacan los textos que se caracterizan por la falta de compromiso con una forma poética: precisamente los poemas en los que se puede apreciar un cambio formal más radical van a ser de interés para el desarrollo de esta investigación.

En cuanto a la relación con su entorno poético, Amanda Berenguer coincide con una de las más destacadas generaciones poéticas de Uruguay –la Generación del 45– pero opta por un camino creativo distinto al predominante. Rocío Oviedo Pérez de Tudela afirma que «(...) el inconformismo, la protesta y la negativa a todo tipo de apoyo oficial» son las características principales de la poética del grupo y que «la literatura es ahora un oficio, no un arte» (Tudela 241). Sin embargo, Amanda Berenguer se aleja del compromiso social que marca la obra de sus contemporáneos y va en busca de su propio camino, que la lleva a una incesante búsqueda formal. En la entrevista con *Oidor* el 28 de septiembre de 1997 la autora afirma: «nada de “generaciones” fijas en el tiempo. Soy de los que están vivos»¹, rechazando de tal manera la tendencia a encajar

¹ Aquella afirmación resuena en el poema inédito “Carteles” (archivo *Amanda Berenguer*, Biblioteca Nacional de Uruguay):

un poeta dentro de una corriente precisa y, por otra parte, enfatizando la necesidad de cambio, de la vitalidad poética, de una mutación continua que no deje que los textos –y a la vez el poeta– se estanquen. De este modo, a pesar de que estuviese formándose en un ambiente poético que a primera vista parece bastante unívoco, Amanda Berenguer en cada poemario va elaborando su propio estilo. Su poética excepcional consiste en distintas indagaciones sobre lo que es un texto; la poeta se dedica a la poesía visual y audiovisual y realiza grabaciones de poemas. Mario Benedetti afirma que tanto Idea Vilariño como Amanda Berenguer surgen en una «Arcadia de la poesía uruguaya, donde lo de escribir era un pretexto» (117) y las dos empiezan a desarrollar poéticas muy distintas intentando librarse de cierto conformismo lírico, que Carlos Pellegrino describe como una «aprehensión previa a la especulación estética» (832). Por otra parte, el crítico afirma que en las décadas sucesivas las prácticas experimentales cobraron importancia a nivel generacional, formando cierta oposición estética al discurso predominante:

La fragmentación y dispersión del lenguaje y su riqueza tonal se vuelven casi innegables para quien haya seguido la evolución de la poesía en el Uruguay de

LA JUVENTUD ES UN ESTADO PERMANENTE

-

NADA DE GENERACIONES:

YO SOY DE LOS QUE ESTÁN VIVOS

-

NO TENGO PASADO ME QUEDÉ CON EL PORVENIR

-

LA REALIDAD ES UNA PALOMA SORPRESA

SE TOCA Y SE VUELVE PÓLVORA

-

PARA LIGAR DEL UNO AL DOS

HAY QUE SALVAR A UNA MATERIA: AMOR

-

EL ORDEN ESTABLECIDO SUDA CAOS

las últimas décadas –entonces cristalizan tensiones y disyunciones que vinieron procesándose desde mucho antes pero no tan resueltamente–, que cualquier intento de explicación gradual de su desarrollo por estaciones y alineamientos sucesivos está condenado al fracaso. La madurez de una crítica del lenguaje poético, los ensayos de diversos vehículos de comunicación para el discurso poético (performances, video, art-mail, poesía visual) y la coexistencia de modalidades irreductibles, en paralelo inmixible, lo comprueban complementariamente. (832)

Amanda Berenguer aparenta dedicarse muy poco a la crítica social y su participación en los movimientos poéticos más anclados en una realidad socio-política precisa es de notable escasez, ya que su mayor interés parece centrarse en las búsquedas estéticas ancladas en primer lugar en la lengua. La inclinación hacia la investigación de la transmisión del mensaje que se puede palpar en los poemas de Amanda Berenguer permite vincularla con las vanguardias estéticas; sin embargo, su poesía no está pensada ni como un signo de protesta contra la tradición, ni como puro proceso lúdico. Es su manera única para sentir el mundo, su método para conocerlo. El sentir poético en los textos de la autora uruguaya es siempre un sentir a través de la lengua y de la tarea intelectual. Amanda Berenguer manipula el lenguaje «como un niño que desarma un juguete para saber cómo está hecho» (Raviolo, Rocca 132). Por consiguiente, la inmersión en las cuestiones lingüísticas la destaca entre otros poetas, más preocupados por el contenido y menos interesados en distintas maneras de expresión. La palabra para Amanda Berenguer «es una resurrección» (Oroño, “Amanda Berenguer revisitada”). A lo largo de la trayectoria creativa de la poeta uruguaya la palabra vuelve a la vida, ya

que cada poemario comienza como un nuevo intento de llegar a establecer un vínculo con la lengua de manera distinta, buscar convertirla en algo casi material.

El primer poemario con el que a Uruguay vuelve «lo experimental y lo visual» (Raviolo, Rocca 128) y que introduce la predominancia de lo gráfico de manera muy firme en la trayectoria creativa de la autora es *Composición de lugar*, publicado en 1968. En 1978 la poeta continúa con el poemario *Arena*, en el que la búsqueda formal se lleva incluso más lejos: a lo largo de los textos que lo componen Amanda Berenguer se acerca a la poesía asémica. Cinco años después se da a conocer *Identidad de ciertas frutas*, un libro de poemas en el que se sigue investigando el problema del objeto poético y la experimentación formal. Finalmente, en 2005 aparece *Las mil y una preguntas y propicios contextos* en el que el lector se encuentra con un contínuum de preguntas y respuestas, con la expresión de una incertidumbre feroz, que parece coronar el camino poético de la autora. Precisamente en este poemario se consolidan una vez más las principales tendencias de la poética de Amanda Berenguer: su tarea primordial no es expresar los sentimientos íntimos, sino rastrear los límites de la lengua y preguntarse sobre el papel del autor: «¿Qué estoy haciendo cuando escribo lo que escribo?/ ¿Estoy escribiendo eso? ¿Estoy afuera o adentro?» (*Las mil y una preguntas y propicios contextos* 21).

Clemente Padín, hablando sobre el poemario *Composición de lugar* de Amanda Berenguer sugiere:

Amanda Berenguer dentro de la Generación del 45 era muy interesante, porque ella llegó a la poesía visual antes que nosotros, fue una avanzada. Lo único es que no persistió, después de *Composición de lugar* no hizo nada, esto puede decir

muchas cosas: o que se aburrió, o que no lo vio como forma adecuada. Este libro era así, como un pecadillo de juventud. (Entrevista con la doctoranda, inédita).

Se ha elegido usar precisamente este poemario como el texto base para nuestra investigación ya que en este se consolidan los rasgos que resultan de mayor interés para el análisis. Estos son la atención a la forma gráfica del poema, el deseo de crear un código mixto, que a su vez lleva al concepto del texto como una entidad híbrida. En una carta que escribe a Julieta Campos el 20 de julio de 1981, la poeta describe el libro de la siguiente manera:

Por ahora le hago llegar “Composición de lugar”, otro libro que no pudo aparecer completo en “Poesía 1949 – 79” que Vd. ya tiene, y que está más cerca de los caminos en los que estoy trabajando: conjuntos de formas o maneras facetadas o diferentes caras y voces, superpuestas o sucesivas, etc., de una misma vivencia: el poema, antes o después (texto inédito, archivo *Amanda Berenguer*, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Po lo tanto, guiada por cierto descontento que le provocan las capacidades comunicativo-representativas de la lengua, Amanda Berenguer se dedica a explorar la creación del significado a través del lenguaje artístico más complejo. En la carta a Juan Grompone, escrita el 7 de junio de 1983, la poeta afirma:

Me deslumbra el lenguaje de la inteligencia y la aprehensión del universo por medio de esa estrategia razonada, y me produce una especie de vértigo sobrecogedor (*sentir* lo inteligente) al que le atribuyo sin embargo valores estimulantes para la búsqueda del infinito o de la poesía, no lo sé.

Este vértigo de la inteligencia es luminoso, atrayente, objetivo, y es lo opuesto de la angustia, ese monstruo interior, temporal, envuelto en brumas. Entre el vértigo

y la angustia nos debatimos y gracias a ellos tocamos a fondo este mundo deslumbrante en el que nos ha tocado vivir. (texto inédito, archivo *Amanda Berenguer*, Biblioteca Nacional de Uruguay)

En este fragmento se encuentran unos de los pilares más importantes en la poesía de Amanda Berenguer: por una parte, se habla sobre el sentir a través de la inteligencia, redactar un texto desprendiéndose de lo puramente emocional y sirviéndose del mundo del razonamiento restringido. Por otra parte, se hace mención de su relación –siempre tan especial– con el lenguaje. Este es una materia fugaz que nunca llegará a comprenderse ni controlarse por completo, de tal modo que vemos aquí el asombro de la poeta ante el material de la creación.

Composición de lugar consta de 19 poemas–trípticos, cada uno de los cuales se centra en el tema de la puesta del sol en distintos días: a través del mismo objeto del poema se observa el vaivén de diferentes estrategias creativas que se aplican para describirlo. Este poemario es de gran importancia para el contexto poético uruguayo no sólo porque las estrategias creativas aplicadas en el mismo resonarán en la obra de los autores más jóvenes que llegarán a dedicarse a la poesía visual, sobre todo hacia los 60, sino también porque lleva una especie de manifiesto que Amanda Berenguer redacta como prólogo al poemario (el texto completo se publica en el apéndice 1), dedicándolo a la explicación de las claves principales para leer los poemas y la estructura del libro. Los ejes esenciales en los que se basa la comprensión del texto son el espacio y la importancia de una palabra como elemento gráfico, no sólo un medio de significación: «la palabra es un objeto sin fondo, una superficie profunda, un grafismo signifiante» (Berenguer, *Composición de lugar* 278). Lo cinético y el grafismo son dos conceptos que parecen darle vida a este poemario que oscila entre lo experimental e

incomprensible y lo real casi palpable. Según Emir Rodríguez Monegal la poesía de Amanda Berenguer es «[...] como pintura actual: un collage de lo trivial y lo sublime, una violación deliberada de las normas de equilibrio, de entonación, de armonía. Es una poesía exasperada» (180).

1.2 Clemente Padín

Uno de los primeros artistas uruguayos que, después de Amanda Berenguer, retoma la estética experimental convirtiéndola en lo primordial de su obra es Clemente Padín (1939). La trayectoria creativa del autor cuenta con múltiples actividades: bajo la misma se acogen tanto varios tipos de expresión artística (poesía, ensayo, *performance*), como también la edición de las revistas dedicadas a la poesía visual *Los Huevos del Plata* y *Ovum 10*. Dentro del marco de esta tesis, la obra de Clemente Padín resulta imprescindible, ya que permite observar cómo la poesía visual uruguaya llega a cierto apogeo y, al mismo tiempo, permite apreciar la aparición del arte correo y la *performance*.

A diferencia de Amanda Berenguer, Clemente Padín participa activamente en la vida socio-política del país. Según explica Luis Bravo, «sus intervenciones han jugado un acento de denuncia en torno a la defensa de la paz, de los derechos humanos, de la equidad alimenticia, de la conciencia ecológica, con una metareflexión de los sistemas de representación y los medios de la comunicación artística» (296). El autor acude a varias estrategias creativas diferentes para enfrentarse a los sistemas predominantes, ya que estas le permiten transmitir sus ideas de manera más vigente. Como en su libro *Didáctica de la liberación* afirma Luis Camnitzer: «mi generación (...) fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate» (35), «lo que definió la identidad

latinoamericana fue una mezcla de diversas formas de resistencia» (30). Precisamente este uso del arte como un arma de lucha, como una herramienta reivindicativa, hace que Clemente Padín sea un caso excepcional dentro del corpus de la tesis. En su obra la poesía experimental deja de ser una actividad individual que refleja la búsqueda intimista del lenguaje propio de un artista y se convierte en un acto que está destinado, en primer lugar, a llegar a producir cierto efecto en los demás. Este cambio, según Luis Bravo, corresponde a los procesos generales que se produjeron en el arte de la época: «en 1971 designa como poesía inobjetual una orientación que radicaliza el cuestionamiento de los sistemas de representación desde una postura materialista de base marxista» (295). El toque militante, del que se impregna el ser en la época de la crisis económica, de la dictadura y del periodo post-totalitarista, se refleja también en el cambio de los movimientos estéticos. Si en el caso de Amanda Berenguer el enfrentarse al discurso predominante parecía surgir desde el interior de la autora y ser en mayor parte su inquietud personal; en el caso de Clemente Padín el experimentalismo llega a consolidarse como un enfrentamiento a los sistemas de comunicación caducos e ineficientes y llega también a contar con una finalidad fija.

Además, la obra de Clemente Padín permite observar ciertos cambios dentro de la trayectoria poética uruguaya partiendo de una experimentalidad menos explícita, como lo es aquella de Amanda Berenguer, y llegando al uso del arte experimental como un recurso creativo predominante, cuando se forma un círculo de escritores que se dedican a la misma tarea.

La parte de la investigación dedicada a Clemente Padín va a comenzar por el análisis de la poesía visual, con el objetivo de mostrar cómo lo visual adquiere cada vez más importancia y acaba sobresaliendo en la obra del poeta. Para el análisis de los

poemas visuales de Clemente Padín se va a hacer uso de dos fuentes principales: el poemario *Poemas para (h)ojear*² (2004), ya que este es un poemario antológico e incluye las obras más importantes del autor y *Poseías completas* (2014), debido a que este reúne también el material más reciente. Además, teniendo en cuenta que el movimiento del arte correo ha tenido el papel considerable para el avance de los movimientos artísticos de la época y está estrechamente ligado con la poesía experimental, se van a dedicar unas páginas al análisis de los poemas que pertenecen a este género. La lectura de estos textos partirá de las fuentes virtuales, debido a que todavía no se ha editado una fuente unívoca. El análisis de la obra de Clemente Padín se cerrará con un capítulo dedicado a la *performance*, que sirve como ejemplo de un paso más hacia delante en la estética experimental dentro de la trayectoria del artista.

1.3 Luis Camnitzer

El tercer artista cuya obra se ha elegido para cerrar esta investigación es Luis Camnitzer (1937), un autor de origen judío nacido en Alemania, actualmente residente en los Estados Unidos. A diferencia de Amanda Berenguer y Clemente Padín, Luis Camnitzer pertenece al ámbito de las artes plásticas, por consiguiente, tanto su formación como su trayectoria artística se vinculan en primer lugar con lo puramente visual. Su obra, a primera vista muy lejana del entorno literario, permite ofrecer una hipótesis sobre la apertura del marco genérico que suponen las prácticas experimentales y enfatizar una vez más el vínculo peculiar que se establece entre el texto, el objeto y la imagen.

² Curiosamente, el título del poemario en sí ya implica que el poemario se basa en una experiencia visual: esta idea la genera la transformación de la palabra «hojear», que, al separar la h del resto del vocablo, la asocia también con una acción que viene del sustantivo «ojo»: «ojear», es decir, mirar, ver. Es un poemario hecho tanto para ser leído, como para ser observado.

A partir de los años setenta, el uso del vocablo en el ámbito de las bellas artes se suele vincular con el arte conceptual, una corriente artística que más que en un tipo de soporte preciso se basa en la idea, tal y como explica Sol Lewitt «in conceptual art idea of concept is the most important aspect of the work. (...) The idea becomes a machine that makes art» (14). Debido a esa característica, el arte conceptual carece de una estética unívoca³ y precisamente la falta de las limitaciones de diseño permite la fusión de varios lenguajes artísticos.

Sin embargo, Luis Camnitzer renuncia con firmeza su pertenencia a aquella tradición y propone diferenciar el arte conceptual y el conceptualismo: «arte conceptual se refiere al estilo formal que caracteriza a los movimientos euro-norteamericanos. Conceptualismo se refiere a una estrategia de creación donde lo que importa es la proposición y solución de problemas y en donde la forma no es un recurso estilístico sino el envoltorio visualizable (o no) de una solución» (“Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico” 29)⁴. El autor propone un desligue de la forma y el contenido: lo esencial es transmitir el mensaje, por lo tanto el soporte que se va a emplear puede variar, dependiendo del propósito de la obra y de las intenciones del autor. De este modo, en su discurso teórico Luis Camnitzer guía a su espectador hacia un deshacerse de las restricciones clasificadoras y hacia la reflexión sobre el arte en términos más libres. Una idea que es de consideración para

³ Simón Marchan Fiz afirma que «generalizando, es posible decir que la obra conceptual carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de una pintura o de una escultura» (252).

⁴ En la misma entrevista la descripción del conceptualismo sigue de este modo:

«mientras que el arte conceptual es una marchita anécdota dentro de la historia de arte universal, el conceptualismo como estrategia creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el comportamiento del artista, no importa en qué geografía se encuentre. Significa que hoy toda obra de arte tiene que ser vista como la respuesta a una pregunta y no como un objeto hedónico, no importa cuando o donde fue hecha. Y significa también que todo artista (al menos en las culturas *grosso modo* occidentales y no fundamentalistas) tiene que tomar responsabilidad personal de la obra que hace, ubicando dentro de un discurso más amplio el objeto mismo» (29).

esta tesis, dado que se va a hacer hincapié en cierta liberalización de la forma artística en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX.

La obra de Luis Camnitzer se basa en la fusión de texto, imagen y objeto y la alternación de los tres. Es decir, se rechaza la distinción entre varios tipos de lenguajes artísticos y una de las tareas principales es procurar borrar límites entre estos (una idea que en cierto modo también se observa en el párrafo anterior). Asimismo, igual que en el caso de Clemente Padín, la investigación formal no se basa en pura experimentación, un arte por el arte. Las obras de Luis Camnitzer parecen estar hechas con un propósito muy claro: educar al espectador intentando hacer que se encuentre con piezas artísticas multifacéticas y, de este modo, provocándole cuestionarse sus estrategias de percepción. Precisamente esta desobediencia a las normativas formales permite vincular al autor uruguayo con el conceptualismo: según afirma Blake Stimson, el arte conceptual emerge del cuestionamiento de la naturaleza del arte⁵.

Debido a que la obra de Luis Camnitzer es vasta y heterogénea, para esta investigación se ha hecho una selección de obras que permitirían trabajar con los conceptos que son de interés para la misma. Por lo tanto, a lo largo del capítulo dedicado a Luis Camnitzer se va a acudir a aquellas obras suyas en las que de una u otra manera se incluye la palabra, intentado averiguar cuál es el vínculo entre el vocablo y la imagen y cómo esta relación difiere o en qué se asimila a aquella que se establece en la poesía visual. Los trabajos artísticos del autor uruguayo provienen de diferentes fuentes: tanto del catálogo *Luis Camnitzer Original copy* (2010), como de las fuentes virtuales (entre otros, los catálogos de las galerías *Allexander Gray Gallery* y *Daros Latinoamérica*).

⁵ «Conceptual art, more than all previous types of art, questions the fundamental nature of art» (XIII).

1.4 Un breve contexto

Según afirma Clemente Padín, «la poesía latinoamericana vive un cambio de paradigma cuando abandona la palabra como único exclusivo medio de expresión e ingresa en un complejo de significación en el que alternan signos de otros lenguajes» (“El arte latinoamericano de nuestro tiempo” 137). El liberarse de un modo de expresión “obligatorio” permite la rearticulación del discurso poético, un cambio que se produce desde dentro y aporta a la literatura cierta vitalidad.

La poesía visual, cuando estudiada desde la perspectiva historiográfica, suele basarse en dos pilares principales. En primer lugar, la importancia de las vanguardias europeas y; por otra parte, en el movimiento de la poesía concreta que se produce hacia el año 1955, protagonizado, en primer lugar, por Eugen Gomringer, hermanos Augusto y Haroldo Campos y Decio Pignatari. Aunque aquellas prácticas artísticas suelen comprenderse como una continuación del experimentalismo europeo⁶, habría que considerar también el peso de la importancia de sus raíces en la cultura grecolatina (Enrique Sacerio-Garí establece cierto paralelismo entre la poesía visual actual y la obra de autores tales como Simmias de Rodás o Téocrito (168). A su vez, Nicteroy Nazareth Argañaraz añade a esta lista a Diosidas, Optaciano Porfirio, Honorio Clementiano, Raimundo Lulio (*Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetual* 20 – 24)).

Por lo tanto, la poesía visual no surge como una innovación propia de cierto grupo de artistas, sino más bien como un mirar hacia el pasado remoto y servirse de allí para buscar una posible renovación del discurso poético. Al valorar la existencia de la poesía

⁶ El término de vanguardias como continuum lo propone Nicteroy Nazareth Argañaraz (*Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetual* 13).

visual en la antigüedad, el creciente interés que produce esta práctica artística a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX podría ser comprendido como el renacimiento de la misma. En aquel caso, Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire serían los responsables por la reaparición de los poemas experimentales en la literatura europea a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, que acuden al legado de la antigüedad y lo manejan procurando tentar las limitaciones de la literatura. Sin embargo, su aspiración a buscar la relación entre la forma y el contenido del poema desemboca en mayor parte en los caligramas. Los poetas que retoman la búsqueda de la forma unas décadas más tarde someten el poema visual a ciertos cambios formales de distinta índole. Así, sobresale una mayor ruptura en cuanto a la sintaxis, el rechazo de la univocidad entre lo que es la figura que trazan los versos del poema y el contenido que encierran: estos se contradicen y al mismo tiempo se complementan. Aquellas innovaciones acaban fluyendo hacia lo que María Andrea Giovine Yáñez denomina como «poesía perceptual»: la poesía performativa, los ciberpoemas, holopoesía, etc., que siguen desarrollándose hasta hoy en día, sufriendo una metamorfosis continua para poder seguir el ritmo de los avances tecnológicos (“Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas”, s.p.).

Durante la segunda mitad del siglo XX la poesía uruguaya empieza a carecer de univocidad; como se ha mencionado en el capítulo 1.2, a pesar de la notable predominancia de la Generación del 45, van emergiendo varios poetas que desde el principio no forman un grupo consolidado, aunque las características estéticas de su obra permitirían observar ciertas tendencias. Gracias al surgimiento de la poesía experimental, el discurso lírico de la época empieza a caracterizarse por una ambivalencia en torno al trabajo con el material poético: la palabra deja paso a otros

elementos creativos, como el icono. Los dos se encuentran en el poema *tête-à-tête*, proporcionando al mismo una complejidad a la hora de la creación del significado. Por otra parte, la forma del poema en el mismo instante se convierte en el centro de atención. La palabra se abandona y se descubre al mismo tiempo que la poesía se llena de gran abundancia de códigos.⁷

Nicteroy Nazareth Argañaraz en su estudio *Poesía visual uruguaya* destaca como los representantes principales de la poesía experimental en Uruguay a Francisco Acuña de Figueroa, Julio Campal, Jorge Carballo, Mario Tani, y Clemente Padín (los tres últimos pertenecientes al mismo marco generacional). Amanda Berenguer, en este caso, queda al margen del canon de la poesía visual, aunque su obra es indudablemente una de las más imprescindibles para el cambio de la poética del país. La mención que se merecía la poeta se la otorga Clemente Padín, incluyéndola en su lista de autores de la poesía visual uruguaya publicada en el artículo “Lo verbal y lo visual en el arte uruguayo”⁸. Asimismo, en 2008 Clemente Padín organizó el encuentro de los poetas que se dedicaban a la poesía experimental que llevó como título el nombre de la poeta (*Encuentro Internacional de Poesía Experimental “Amanda Berenguer”*), de esta manera devolviéndole la presencia tan merecida en el canon.

La generación de la literatura que más peso tiene en el ámbito de la poesía visual uruguaya es, sin duda, la de los años 60, extendiéndose hacia los 70, habiendo unos escasos recursos a partir de finales del siglo XIX. Últimamente la mayoría de los

⁷ Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte concepto* habla sobre la «pluricodificación» en la poesía visual (142)

⁸ Otros nombres que aparecen en aquella lista son: Francisco Acuña de Figueroa, Joaquín Torres García, Alfredo Mario Ferreiro, Aliverti Liquida, Ernesto Cristiani, Julio Campal, Marosa di Giorgio, Luis Camnitzer, Blanca Porras, Jorge Carballo, Atilio Buriano, Carlos Pellegrino, Ruben Tani, Mario Sagradini, Roberto Mascaró, Eduardo Milán, Héctor Bardanca, Jorge Echenique Febrero, Eduardo Casanova, Luis Bravo, Nicteroy Nazareth Argañaraz, Rafael Courtoisie, Eduardo Roland, Celma García. Gran cantidad de creadores cuyos nombres se vinculan con las obras experimentales permiten sostener la hipótesis sobre la popularización de dicha estrategia creativa que se ha presentado en los capítulos anteriores.

autores –tan activos en su época– ya han abandonado este tipo de actividad artística, quedando activos unos pocos, como Jorge Carballo, Luis Bravo o el mismo Clemente Padín. Por lo tanto, nos encontramos frente a un movimiento que de cierta manera ya ha agotado sus fuentes y ha dejado paso a otros tipos de expresiones artísticas.

1.5 Características de la poesía visual

Como en su artículo “Nicanor Parra: Antipoemas para mirar” alude Alicia Marta Barbismo:

La poesía a través de los tiempos se ha valido del instrumento de la palabra, aunque con la frecuente aspiración de hallar formas nuevas para transgredir los cánones vigentes. Occidente casi siempre ha pensado el poema sin su condición material, sin conciencia de su cuerpo, abstraído de los elementos gráficos y fónicos que lo constituyen, lo cual ha creado una falsa dicotomía entre lo que el poema *es* y lo que *dice*, y rescatado sólo lo que dice para su valoración artística. A finales del siglo XIX este principio comienza a ser cuestionado, y en el XX las vanguardias quieren superarlo apostando a lo lingüístico de la mano de lo visual, lo auditivo, lo tridimensional. (208)

La propuesta de la crítica se caracteriza por cierto absolutismo; sin embargo, es sumamente importante el hincapié que se hace en el creciente interés en el poema como una figura que se ha vuelto a producir en los últimos siglos. Este diferente trabajo con un texto poético permite hablar sobre lo que es un poema no solo centrándose en lo que comunica y de qué recursos estilísticos se sirve para lograrlo, sino también prestando atención a su cuerpo físico, es decir, reconociendo la importancia de amplias posibilidades de comunicación a través de la forma.

Uno de los primeros discursos que aspira a concretar las características de la poesía visual es el *Plan piloto para la poesía concreta*, redactado por Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. En este texto descriptivo se enumeran los rasgos primordiales de la poesía visual, haciendo hincapié en su importancia y dando pautas para los creadores posteriores que quieran sumergirse en la poesía experimental, *ergo* aspirando a formar cierto canon de la poesía experimental.

Las cualidades destacadas en aquel manifiesto son las siguientes: la importancia del espacio («la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural, espacio calificado: estructura espacio-temporal, en vez de desenvolvimiento temporístico-lineal»), la objetualización de la palabra (en el discurso se mencionan las «palabras-cosas»), la importancia de la estructura y la predominancia de la misma sobre el contenido («el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. El poema objeto es un objeto por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas»), el paso de una poesía emocional y lírica a una poesía que se basa en «la responsabilidad integral ante el lenguaje». De este modo, el poema deja de ser un producto de “inspiración divina” y comienza su existencia como «el poema-producto: objeto útil». (Antoniomiranda)

A pesar del intento por aportar cierta sustancia al concepto de la poesía visual que se observa en algunos creadores que se dedican al género, también en el discurso crítico se puede apreciar una tendencia a enumerar ciertos rasgos de los poemas experimentales, procurando crear un marco genérico dentro del que podrían encajar obras tan difícilmente abarcables. Mireya Camurati resume estas características de la manera siguiente:

Los rasgos fundamentales de la poesía concreta:

- a) La necesaria concentración en la materia física con que está hecho el poema o texto⁹
- b) La convicción de la ineficacia de las antiguas estructuras sintáctico-gramaticales en relación con los adelantados procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo
- c) El afirmar al poema como un objeto o realidad en y por sí mismo

Además, el poeta se preocupará por establecer los materiales lingüísticos en una nueva relación con el espacio (la página o sus equivalentes) y/o tiempo (con el abandono de la antigua medida lineal).¹⁰ (135)

Como se puede observar en la cita anterior, la poesía visual suele comprenderse en relación con su contexto. Frecuentemente se suele enfrentar a lo que se denomina como “poesía tradicional”, por lo tanto, se genera el desligue de una poesía supuestamente “convencional” y la “poesía de ruptura”, “la poesía de cambio”, “la poesía de descontento”, aportando de esta manera a la poesía visual cierto carácter militante. A lo largo de esta tesis se va a proponer el intento de pensar la poesía visual en términos de investigación formal y búsqueda de expresión, más que enfatizar su carácter de choque y se procurará no enfrentarla a otro tipo de discurso poético y no crear relaciones dicotómicas de un “texto convencional” vs un “texto innovador”.

⁹ A pesar de que la autora hace un resumen de las características que parece ser muy acertado, es muy curioso que haga una distinción –que no comenta en el resto del texto– entre el poema y texto, de alguna manera indicando que estos dos tienen ciertas diferencias y no pertenecen a la misma categoría por completo.

¹⁰ Los rasgos parecidos se enumeran también en *Concrete poetry: a world view* de Mary Ellen Solt: «despite the confusing terminology, though, there is a fundamental requirement which the various kinds of concrete poetry meet: concentration upon the physical material from which the poem or text is made. Emotions and ideas are not the physical materials of poetry». La crítica destaca un aspecto más que es de gran importancia para el análisis que se va a realizar en la tesis: «put another way this means that concrete poet is concerned with making an object to be perceived rather than read» (s.p), de este modo enfatizando la diferencia entre dos actividades que realice el lector: la de leer el texto y la de percibirlo observándolo, que es un proceso más instantáneo y multifaceta.

Eduardo Milán analiza la poesía visual en relación con su lector; en su artículo “Octavio Paz y la poesía concreta brasileña” el autor habla sobre un «valor de acercamiento humano» frente al «valor de alejamiento que atribuye a las poéticas no claras (poéticas experimentales, poéticas de lo indecible), esas que utilizarían el lenguaje como forma de tensión, una barrera que el lector común, no especializado, no puede sortear» (155). En esta cita surge otro tópico recurrente que se emplea hablando sobre la poesía visual: el énfasis en su complejidad. Es decir, la poesía visual suele ser destacada por su falta de legibilidad, por su supuesta dificultad que a menudo genera en el lector cierto rechazo, un rasgo que la convierte en un género un tanto elitista¹¹. A lo largo del desarrollo de esta investigación se procurará repensar el estereotipo de la poesía visual como la poesía que no solo se caracteriza por cierta incompreensión, sino que también aspira a una a propósito, de esta manera seleccionando sus lectores. Se hará hincapié en los cambios formales como resultado de un deseo de comunicarse, un texto abierto que carece de un significado preimpuesto como una invitación a que el lector se asome a su profundidad y participe en los procesos creativos como coautor.

Adolfo Vásquez Rocca otorga a los textos experimentales una serie de adjetivos que permiten ver con claridad el anhelo de desestabilizar el marco del género y

¹¹ Una propuesta parecida se observa también en el artículo “La poesía concreta brasileña, teoría, poética(s), manifiestos” de Tomás Vera Barros:

Los concretistas se apoyan en dos conceptos clave para situarse en el campo literario (y en el cultural en sentido amplio, como cuando se codean con la música, por ejemplo). El de “paideuma” y el de “culturmorfología”. “Paideuma” tiene un uso particular por parte de los concretistas y una definición general. Como definición general, se trata de los valores e ideas de un grupo humano que los diferencia de otros grupos humanos; o como quiere Ezra Pound – quien toma el término de Frobenius –, “the tangle or complex of the inrooted ideas of any period... I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action”³ (POUND, 1970, p. 57). Una suerte de *Zeitgeist*. Para los manifiestos y textos críticos concretistas, “paideuma” es un Olimpo de autores, un continuum transhistórico de autores que son integrados para establecer una base conceptual sobre la cual construir el edificio de la poesía concreta; estos autores convergen para la fundación de una nueva poética, en la que las nociones y elementos tradicionales (verso, sintaxis, rima etc.) caducan, no tienen función, y son superados por una nueva teoría de la estructura: la poesía concreta. (28 – 29)

conseguir la fusión de diferentes estrategias creativas que se observan en la poesía visual:

Una visión tipológica del arte, ahora acotada a la literatura contemporánea, permite observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y han aparecido géneros y textos intermedios, confusos, ambiguos, híbridos, y que estos cambios se producen en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no-literarios. (s.p.)

La importancia de la palabra, la ruptura del orden habitual del poema, el énfasis en la forma gráfica, y, a la vez, la importancia del soporte material de un texto, su dinamismo y la predominancia del lector como gerente en la creación del significado, son las características base que servirán de apoyo para acercarse a los textos a lo largo de las páginas de esta tesis.

1.6 Terminología

A pesar de que nuestro propósito no es centrarnos en las cuestiones de clasificación genérica y proveer las bases terminológicas, antes de empezar el análisis de los textos es imprescindible dedicar unas cuantas palabras a los conceptos que se suelen manejar analizando la poesía de índole experimental.

A lo largo de los estudios que se han realizado sobre la poesía visual destaca la cantidad de términos que se aplican para hacer referencia a la misma, muchas veces de manera bastante caótica. A pesar de que «la poesía visual» sea uno de los términos más comunes, el investigador se encuentra con gran variedad de otras propuestas: «poesía concreta», «poesía experimental», «poesía inobjetual», «poesía conceptual»; Juan Ángel Italiano hasta llega a proponer el término «poesía expandida» (*El ancho margen* IV), de esta manera, probablemente, insinuando la apertura genérica en las prácticas poéticas de

índole mixta. El mayor problema que produce la abundancia de denominaciones que se emplean en la descripción del género es la falta de precisión, ya que en gran medida uno u otro término se aplican por las preferencias personales del autor de la fuente, sin explicar la motivación de aquel uso. En su artículo “Una hojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, dos precursores y escasos epígonos” Mireya Camurati se refiere al problema de la manera siguiente:

La primera dificultad surge al tratar de decidir los alcances y propiedad del término poesía concreta. Junto a él encontramos toda una serie de nombres como concretismo, espacialismo, ideogramas, constelaciones, poema gráfico, poema cinético, letrismo, poesía objetiva, poesía cibernética. Pero la denominación de poesía concreta parece ser la más generalizada y amplia, y la que permite ordenar bajo ella a todo un conjunto de diversas manifestaciones y experimentos poéticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial. (134 – 135)

La crítica opta por el uso de la denominación «poesía concreta» (sin explicar en qué consiste y cuáles son sus características, la única “descripción” que hace es enumerar sus ramas, es decir, solo el lector que maneja los demás términos será capaz de comprender su propuesta) debido a su apertura. María Andrea Giovine Yáñez da un paso contrario y usa el término «poesía visual» y clasifica bajo este nombre otros tipos de poesía visual como sus ramas específicas («la poesía que en términos genéricos podríamos denominar “visual” y sus diversas realizaciones particulares (poesía caligramática, poesía objetual, poesía ideogramática, poesía concreta, poesía semiótica, fotopoesía, poemurales, entre otras»)) (“Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas”, s.p.).

De la misma manera, hay casos en los que varios términos se utilizan como sinónimos –un uso al que lleva la ya mencionada gran falta de concretización¹²–. A pesar de que en los estudios más recientes el término «poesía concreta» haya adquirido cierta predominancia, en esta tesis se va a aplicar en mayor medida el de la poesía visual, enfatizando así el interés por la faceta gráfica del texto, la relación entre la palabra y el icono.

Asimismo, hay autores que llegan a manipular las limitaciones borrosas del término y abusar de sus posibilidades, atribuyendo a la poesía visual gran variedad de ejemplos de producción artística que desde el principio no tienen un vínculo directo con la misma. Por ejemplo, según afirma Karl Kempton, la forma más antigua de la poesía visual sería la pintura mural: «rock art is the earliest surviving ancestor of the visual poem» (“Visual poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions” s.p.). Tal apertura de nociones dificulta la investigación de la poesía visual en gran medida, ya que se hace sumamente complicado componer un corpus y establecer sus límites.

Además, es imprescindible hacer hincapié sobre en qué sentido se va a hacer uso del término «texto» a lo largo del análisis, ya que el corpus interdisciplinario exige cierta apertura de dicho concepto. La propuesta que se hace a lo largo de esta investigación es la de dejar de entender el texto en el sentido cerrado, pensando que su única variante es la verbal y escrita. Aquí resultan de gran utilidad las propuestas que Roland Barthes hace en su artículo “De la obra al texto”, enfatizando dos características imprescindibles del texto. Por una parte, su pluralidad («la pluralidad del Texto, en

¹² Por ejemplo, Karl Kempton en su artículo “Visual poetry: a brief history of ancestral roots and modern traditions” afirma: «Today’s minimalist visual poet, or the post World War Two term, concrete poet, generally composes with fissioned language material to create new and free particles, and/or sonic patterns, clusters, densities, and/or textures.» (s.p.), de esta manera trazando paralelismo entre la poesía concreta y poesía visual.

efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica*: de los significantes que lo tejen» (77) y, por otra parte, su constante movimiento («el Texto no se detiene en la (buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros. Por el contrario (o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones» (75)). Además, en *De la gramatología*, Jaques Derrida explica que la apertura terminológica se ha apoderado no solo del término «texto», sino también del término «escritura»:

desde hace un tiempo, aquí y allá, por un gesto y según motivos profundamente necesarios, cuya degradación sería más fácil denunciar que describir su descubrir su origen, se decía “lenguaje” en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etcétera. Se tiende ahora a decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además y más allá de la faz signifiante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. (14)

Si consideráramos que el término «escritura» consiste no solo en grafismos, sino que también es posible que acoja otros componentes, enumerados en la cita anterior, y nos basáramos en las características del texto propuestas por Roland Barthes, contaríamos con la base terminológica adecuada para trabajar con las obras de índole

experimental, debido a que aquellos planteamientos teóricos no intentan enfrentar un texto o un tipo de escritura a otro y pensarlos en términos dicotómicos, sino que aspiran a marcar la inestabilidad de la escritura y, a la vez, del texto, su continuo metamorfosis, del que finalmente nace toda la poesía.

1.7 Problemas principales

A pesar de los problemas terminológicos, el carácter interdisciplinario de la tesis supuso otros obstáculos para el desarrollo de la misma.

Uno de los inconvenientes principales ha sido la formación del corpus, debido al difícil acceso a la mayoría de las fuentes principales (por ejemplo el poemario *Composición de lugar* de Amanda Berenguer pertenece a la edición agotada de la obra completa *Constelación de navío*, libro del que en Madrid se puede acceder solo a un ejemplar que se encuentra en la biblioteca AECID). La obra de Luis Camnitzer se ha publicado en el catálogo *Original copy*, muy difícilmente asequible España (en este trabajo se maneja la edición que se encontró en la biblioteca del Insitituto Iberoamericano de Berlín). Asimismo, muchas de las obras de Luis Camnitzer y Clemente Padín se encuentran solo en formato virtual¹³. La abundancia de las fuentes virtuales implica poca estabilidad de acceso a las mismas, ya que suelen ser reclasificadas, cambiadas de lugar o eliminadas. Por lo tanto, el corpus de esta tesis es movedizo, también debido a que dos de los tres autores cuya trayectoria creativa se analiza a lo largo de estas páginas siguen con su labor creativa aplicadamente, un aspecto que también complica el control del corpus, ya que Clemente Padín y Luis Camnitzer no solo siguen generando nuevas obras activamente, sino que también se

¹³ En el caso de las performances, solo son accesibles por internet y muchas de las grabaciones son de calidad altamente cuestionable.

dedican a hacer variantes de las obras ya publicadas y/o expuestas (por ejemplo, las instalaciones de Luis Camnitzer suelen tener variaciones más o menos notables a la hora de cambiar de galería en la que son expuestas y se adaptan a sus peculiaridades). Este corpus mutante impide proveer conclusiones finales estrictas y convierte los resultados de la investigación en una supuesta hipótesis, sin ambiciones a proveer al lector una visión total.

También, la poesía visual uruguaya sigue siendo un tema que todavía está esperando la hora de la llegada de una investigación más detallada. Debido a la falta de los estudios previos, ha sido de gran complejidad encontrar bibliografía directa vinculada con la poesía experimental del país. De momento a nuestro alcance existe solo un libro dedicado precisamente a este tema (*La poesía visual uruguaya* de Nicteroy Nazareth Argañaraz) y unos cuantos artículos, la mayoría de los mismos escritos por los poetas que se dedican a la poesía visual, que algunas veces se basan más en una visión superficial y carecen de una base teórica más profundizada. La falta de fuentes directamente vinculadas con el tema obliga a crear herramientas críticas propias a base de los estudios literarios en torno al concepto del texto, basarse en la semiótica para establecer el concepto del signo y construir un intento de acercamiento teórico propio, manejando más fuentes de la crítica internacional, que algunas veces podrían incluso parecer irrelevantes al tema de esta investigación concreta (por ejemplo, entre otras fuentes se ha hecho uso de un estudio de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, en mayor parte dedicado a la poesía visual brasileña, se citan artículos que tratan la poesía de Nicanor Parra, se acude a los textos de Ernst Hans Gombrich, un crítico perteneciente al ámbito de bellas artes).

Como se ha sugerido en el párrafo anterior, el corpus variado impide trabajar con una herramienta crítica y exige la combinación de varias. A lo largo de las páginas siguientes se aplicará en mayor parte la metodología del análisis comparada, suponiendo que aquel acercamiento crítico es el que permite reflexionar sobre la propuesta principal de la tesis con más rigor. Sin embargo, el propósito de esta investigación no es proponer que la poesía visual, la *performance* y las artes plásticas tienen un vínculo directo o que pertenecen a la misma clasificación genérica sino que se aspira a enfatizar la importancia de los cambios estéticos durante un periodo determinado, sin procurar sugerir la existencia de los vínculos lineales-causales.

*Descubrimiento*¹⁴

Amanda es un choque
de inmortalidad
contagiosa,
frágil carrocería
que arremete
tiempos,
pequeña partícula
vital
transformada
ciertamente
en galaxia.

Amanda es una voz suave
de gritos
que susurran
vientos acallados.

Amanda es un espejo
que refleja
infinitos
y ahora
nos miramos
distintos
gracias.

¹⁴ Poema inédito de Rubén D'Alta, asistente al taller literario de Jorge Arbeleche, escrito después de la lectura de poesía de Amanda Berenguer en el propio taller (noviembre de 1993).

«Poetry is an art of Language»

(Valéry, 143)

2. Amanda Berenguer

2.1 *Composición de lugar*: «una hipótesis sobre la relatividad del encuadre»¹⁵

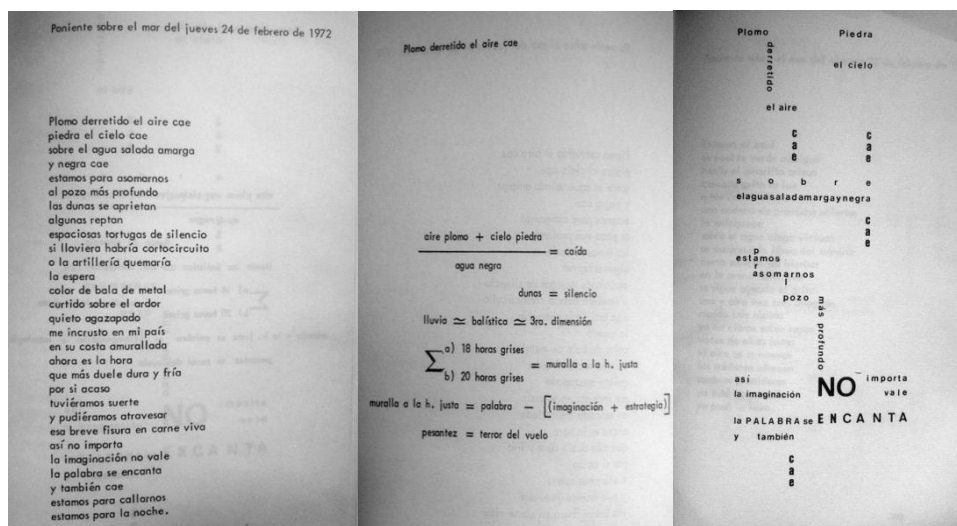
Como se ha mencionado en la introducción, la peculiaridad del poemario *Composición de lugar* resta precisamente en la presencia de cierto cauce temático/formal: en todos los trípticos se describe la puesta del sol¹⁶, cada grupo de poemas comparte el mismo marco estructural, ya que en primer lugar se da a conocer un poema “convencional” que va seguido por sus dos versiones experimentales. Los poemas, probablemente procurando evitar distraer el lector, llevan el mismo modelo del título: la frase «poniente sobre el mar» y la fecha. En las variantes de cada poema se trabaja con los elementos del primer texto añadiéndole otros componentes que enfatizan la faceta visual del mismo. Por ejemplo, el poemario abre con el poema “Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972”:

¹⁵ Berenguer 1990, 19.

¹⁶ Cabe destacar que el poniente en la obra de la poeta uruguaya parece ser estrechamente ligado al lenguaje, por ej.: en el poema “Comunicaciones” se dice:

la claridad del lenguaje
tiene apenas la
intensidad ambigua del poniente

(Berenguer 36)



Im. 1

El material que forma parte de archivo *Amanda Berenguer* en la Biblioteca Nacional de Uruguay permite explicar con más precisión los procedimientos creativos empleados en la formación de dicho poemario. En primer lugar, la poeta se hace con los “poemas bases”, que denomina como «borradores». La primera versión que se encuentra en el archivo consta de 40 ponientes¹⁷. A continuación, se prepara una especie de *dossier* de símbolos matemáticos, explicando su significado, por ejemplo: « \equiv equivalencia, \cup unión de dos conjuntos», de los que la poeta va a hacer uso en la composición de las primeras variantes de cada poema, en las que abundan los símbolos del ámbito de las ciencias exactas. Entonces se va elaborando la forma gráfica de las variantes: a través del meticuloso proceso de dibujo con lápiz sobre una hoja de cartón la poeta va buscando la articulación gráfica de los futuros poemas y precisa el lugar de

¹⁷ Sábado 12 de enero de 1974, viernes 18, sábado 19, miércoles 23, jueves 24, viernes 25, lunes 28, martes 29, jueves 31, miércoles 6 de febrero de 1974, viernes 8, viernes 25, jueves 31 de enero de 1974, lunes 12 de noviembre de 1973, sábado 10, noche de viernes [sin más información], jueves 24 de febrero de 1973, viernes 25, sábado 26, miércoles 1 de marzo de 1973, jueves 2, sábado 4, sábado 11, jueves 24 de febrero de 1972, viernes 25, sábado 26, martes 29, miércoles 1 de marzo de 1972, jueves 2, viernes 3, sábado 4, domingo 5, sábado 11 de noviembre de 1973, martes 13, miércoles 14, lunes 7 de enero de 1974, martes 8, jueves 10, viernes 11, miércoles 16.

cada letra con una notable firmeza y dedicación. El resultado final, la primera edición (ARCA, 1976) cuenta con 19 ponientes¹⁸ y tiene una sutil diferencia en comparación con el poemario publicado como parte de *Constelación del navío* (que sirve como base para esta tesis): antes de empezar con el nuevo tríptico, en la esquina de la hoja anterior al nuevo texto la poeta va colocando versos sueltos que también forman parte del grupo poético¹⁹. Aquella manera de organizar el trabajo para preparar el poemario implica que este no es un puro experimento, hecho basándose en el azar creativo, sino un libro-proyecto, una colección de ponientes que se hace para ciertos fines.

Antes de entrar en el análisis de los textos, es de notar que el ocaso, siendo uno de los temas más recurrentes en la literatura y las bellas artes, también parece ocupar un lugar de importancia en las obras experimentales de los artistas uruguayos. En 1960 el pintor uruguayo y «un poeta de un único libro» (Padín, “Estructuras de Ernesto Cristiani”), Ernesto Cristiani, publica *Estructuras*, un libro que, según Clemente Padín, va en contra de «realismo pregonado por la Generación del 45 y la naciente poesía conversacional» (“Estructuras de Ernesto Cristiani”). En dicho poemario también se incluyen poemas en los que se juega con los elementos del sol y el mar:

¹⁸ Jueves 24 de febrero de 1972, viernes 25, martes 29, miércoles 1 de marzo de 1972, jueves 2, viernes 3, sábado 4, domingo 5, sábado 11, domingo 11 de noviembre de 1973, martes 13, miércoles 14, lunes 7 de enero de 1974, martes 8, jueves 10, viernes 11, lunes 14, miércoles 16.

¹⁹ Los versos autónomos, igual que los trípticos, en total son 19: «plomo derretido el aire cae», «extenso azul», «una sola fruta fugaz», «desciende un árbol incandescente», «porque hunde usted», «multiplicar de oro furioso», «una multitud suspendida», «el incendio se propaga», «detrás del rebaño pesado», «una campana morada», «no estuve. No vi. No existió», «arreando de a una su tierra mojada», «la luz es como el verbo», «el día entero desde el cenit maduro», «está puesta la masa del plato», «oh! Viejo hipócrita eros desencadenado», «estamos frente a él», «un recuerdo movido por el mar», «un árbol azul transparente».

agua de tierra al cielo agua del cielo al mar	la luz del sol	el universo un pozo el eco		tierra - sol la rueda tierra - sol la rueda
sol mar sol	rueda			navio
luz arcos ondas esferas	sol	olas proa	los astros el océano	luna espejo luna
aurora crepúsculo estrellas	mástil horizonte	horizonte		tierra - sol la rueda

Las 20 páginas de ESTRUCTURAS
de Ernesto Cristiani, 1960
Montevideo, Uruguay

Im. 2

Además, en cuanto a la temática, también se puede trazar un paralelismo entre *Composición de lugar* de Amanda Berenguer y una obra llamada “Sunset” de Luis Camnitzer, cuya obra se analizará más en detalle en el capítulo 4 de la tesis:

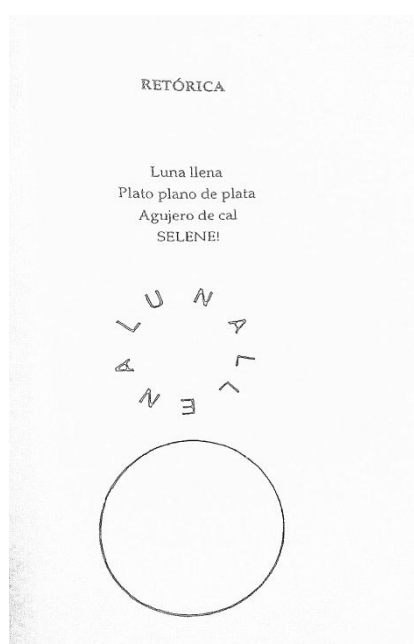


Im. 3

Este caso es de particular interés, ya que incluso las estrategias creativas que se aplican en el ejemplo citado en la imagen 3 se parecen a aquellas que se utilizan en la obra de Amanda Berenguer: los dos autores usan la lengua para proporcionar una

imagen. No obstante, la obra de Luis Camnitzer se expone en galerías, es decir, el autor la trata como un objeto perteneciente a las artes plásticas, aunque en su esencia difiere muy poco de lo que crea Amanda Berenguer²⁰.

El tema de *Composición de lugar* no es el único elemento que permite establecer vínculos con otros autores que pertenecen al ambiente artístico más cercano de Amanda Berenguer. El trabajo en trípticos también surge en la obra de Clemente Padín:



Im. 4

Aunque este texto no se asemeja completamente a lo que hace Amanda Berenguer, debido a que el tríptico se inserta dentro de un texto, es considerable notar que las obras de la poesía visual comparten algunas características: una de las más

²⁰ El trato diferente de los objetos artísticos hechos usando las mismas estrategias creativas da más visibilidad al tema del género artístico, con el que se encuentra el lector en el caso de las artes experimentales. La vinculación de la obra con poesía (o literatura en general) o artes plásticas es una decisión completamente personal, que no suele basarse en más criterios que la subjetividad del artista. Amanda Berenguer publica sus poemas en un libro, aunque sus obras también podrían considerarse como ejemplos de artes visuales.

sobresalientes es cierta tendencia a tautología, que se convierte en uno de sus móviles creativos.

2.2 La lengua, el lenguaje

«El lenguaje es valiente y hermoso, resplandece»

(Berenguer 161)

«-¿Los libros para leer siempre?

-Los diccionarios.»

(entrevista con *Oidor*, 28 de septiembre de 1997)

Según Roman Jakobson, «la poética se interesa por los problemas de la estructura verbal» (348). En la poesía de Amanda Berenguer se puede observar no solo el interés por la exploración meticulosa de las estructuras lingüísticas, sino a la vez el intento a adentrarse a los procesos de significación, que la llevan a indagar otros medios de transmisión del mensaje y otros lenguajes artísticos. Precisamente este proceso de búsqueda constante se convierte en uno de los pilares que sostienen el poema en *Composición de lugar*.

2.2.1 Lengua como sistema

Al acercarse a *Composición de lugar* es cierta descomposición de la lengua la que llama la atención del lector, que se asoma al abismo de sus textos. Aunque sin basarse en la supuesta violencia vanguardista²¹, Amanda Berenguer destruye la integridad de la lengua introduciendo elementos que le resultan completamente extraños, ya que normalmente no se inscriben dentro del marco lingüístico. A su vez, este paso va en contra de la noción de una lengua como un sistema íntegro, cuya

²¹ Como afirman Herber Raviolo y Pablo Rocca, la violencia vanguardista a Amanda Berenguer le resulta ajena, a lo largo de su trayectoria creativa la poeta permanece «tranquila y racional» (133).

uniformidad garantiza la transmisión de un mensaje²². De este modo se generan varios problemas con los que se encontrará el lector de la obra, debido a que le costará más trabajar con pluricodificación y, a la vez, la deformación del código: según en *El lenguaje* propone Louis Hjelmslev «es, pues, la estructura de la lengua y solo ella la que condiciona la identidad y la constancia de una lengua» (50). Las anomalías estructurales, abundantes en la poesía visual, producen en el lector cierta desconfianza: le cuesta reconocer las vías de transmisión del mensaje y, por lo tanto, el mensaje en sí.

Por otra parte, según Greimas, la poesía se basa en la «duplicación del significado» (322). En el caso de Amanda Berenguer, también es importante la duplicación del código que se usa para escribir un poema. Es imprescindible hacer hincapié en el hecho que todos los códigos que se usan en los poemas de *Composición de lugar* forman un solo sistema significativo y es poco posible lograr analizarlos por separado, con lo cual se puede pensar sobre un intento de crear un nuevo código heterogéneo, un tejido homogéneo. El mismo texto se vuelve poliglota²³, ya que se dirige al lector haciendo uso de distintas maneras de expresión.

El intento de indagar en los límites de la lengua en la poesía de Amanda Berenguer también tiene otros efectos: al expulsar el código de sus terrenos habituales este se hace más visible. Según afirma Paul Ricouer, «un mensaje es intencional. (...) El código es anónimo y no intencionado» (17). En los poemas de Amanda Berenguer este anonimato se pierde, debido a que el trabajo que realiza la autora se aprecia explícitamente: un poema visual en primer lugar llama la atención del lector por el

²² Aunque Jean Cohen afirme que el lenguaje poético es «anormal», porque el texto poético no intenta comunicar con el *Otro* (15) en esta tesis se propone que un texto poético también va en búsqueda de un destinatario y aspira a transmitir un mensaje. Desde nuestro punto de vista, el texto artístico también puede ser considerado como un tipo de acto comunicativo.

²³ Sobre la poliglotía cultural habla Yuri Lotman en su libro *Estructura del texto artístico*, 27.

La destrucción de la univocidad del sistema lingüístico en los textos de Amanda Berenguer se manifiesta en diferentes aspectos. Estos se pueden apreciar en el tríptico “Poniente sobre el mar del viernes 25 de febrero de 1972”:



En la primera variante del poema la poeta elimina el orden usual de las frases en búsqueda de otro tipo de sintaxis, una «sintaxis visual» (término de Nicteroy Nazareth Argañaraz, usado en su libro *Poesía latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetual*, 39). Amanda Berenguer deshace la frase ampliando los espacios en blanco entre las palabras y eliminando las relaciones sintácticas usuales: los vocablos separados unos de los otros dejan de tener un vínculo inmediato para el lector. De esta manera este pierde el punto de partida: es imposible leer este poema de la izquierda a la derecha, la poesía deja de ser «serie of psychosocial and intellectual institutions imbuing writing in lines» (Duplessis 31). Al romper con la linealidad, desaparece el eje de la orientación espacial en el texto y no se sabe en qué dirección debería moverse el lector – verticalmente u horizontalmente –. Esto lleva a cierto fragmentarismo del texto y dispersión de su mensaje, gracias a los que se debilita la lógica interior. Por otra parte, el alejamiento de las normas de la lectura hace que el lector intente a leer el poema de varias maneras, acto que también tendrá cierto impacto en el significado del mismo y ayudará a generar aquellas interpretaciones que aplicando la lectura usual se hubiesen perdido.

Asimismo, la palabra “liberada” de las relaciones sintácticas adquiere más importancia en sí: «in concrete poetry, rather than representing objects, the words themselves act as autonomous objects. Concrete poetry liberates the Word from its logical, abstract function in language and returns it to its full verbivisual existence as an independant object» (Erber 86). La palabra separada de la frase se hace importante no solo como un elemento que forma un sintagma, sino que también atrae más atención a sí misma: tanto en cuanto a lo gráfico, como en cuanto al significado. En la poesía visual de Amanda Berenguer se puede observar cierto intento de enfocar la atención del lector,

manipularla, centrándola en los segmentos más pequeños: el elemento significativo principal ya no es la frase, sino la palabra o varios sintagmas que esta es capaz de formar.

En la segunda variante se observa el juego con la posición que las palabras ocupan en la página: la aplicación de diferentes tipos de letras, destrucción de una palabra, cambios de su orientación usual, juego con la tipografía (que a su vez impide que percibamos la palabra en su totalidad, por ejemplo, la palabra «espectro» forma el ángulo recto, una «e» es más grande que las demás letras, con lo cual se hace imposible leerla). El trabajo con la lengua en este caso es completamente distinto. Amanda Berenguer coge el texto base y reúsa sus elementos como si fuesen elementos pictóricos más que léxicos. Por consiguiente, se pueden notar dos inversiones de conceptos: la palabra se convierte en el dibujo y la lectura se convierte en visión.

Aunque en estos textos sea posible contemplar cierto cambio en cuanto al uso de la lengua en un poema, la poeta sigue sirviéndose de un “repertorio” (término que Alastair Fowler aplica en su libro *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes* 227) unívoco y no sale de los límites de la lengua propiamente dicha, ya que siguen figurando vocablos que tienen sus significados, completamente comprensibles al lector. Otro grupo de poemas es aquel en el que en la lengua se insertan otros tipos de símbolos, normalmente pertenecientes a ciencias exactas y este cambio suele producirse en la primera variante del poema:

insoslayable comunicación, como otra manera de arribar a contacto profundo con los demás.²⁶

Aquel intento de conocer también la sonoridad de la palabra sugiere que a Amanda Berenguer le interesan todas las facetas de la lengua, la atención a la musicalidad demuestra que las palabras significan no solo por sus relaciones sintácticas o porque tengan un significado que se les haya atribuido, sino también por otras características. Lo sonoro de una palabra, su musicalidad que no está directamente ligada con el significado, atrae a la poeta como una fuente inexplorada de comunicación. Como en su artículo “El placer granulado de la voz: La poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (Una breve aproximación, 1830 – 2000)” acude Juan Ángel Italiano, la aparición de la poesía sonora se debe al surgimiento de las posibilidades técnicas a grabar la voz: «la cinta de la grabadora se convierte en otro sistema de escritura, como cualquier sistema de almacenamiento, el poeta puede moverse más allá de su propia expresividad» (3).

El hecho de que el texto fuese leído por la propia autora de una manera la acerca al lector: la voz de la poeta y el oído del *Otro* se encuentran en la resonancia del texto. Por otra parte, de este modo el papel activo del lector en este caso le está negado: el texto, a diferencia del caso de un poema impreso, le está dado en su única e irrepetible

²⁶ El prólogo sigue con estas las palabras:

Así, estaba sentada delante del grabador pensando en ustedes pero positivamente sola y responsable. Tan sola, que imaginé formas de dicción diferentes. Utilizaría algunas vocales de modo grave, como la a o la u y otras agudas, así la i o la e. Usaría además la estructura silábica para graduar el poderoso significado de las palabras. Las palabras que dan noción de altura, de vuelo, de levación serían agudas, y las palabras que bajan y se hunden y se hacen pesadas serían graves. La gravedad es una ley que se cumple. Además, estaba entre un problema fonético y otro significativo. A mí me salieron estas Dicciones irrepetibles. No puedo hacer dos versiones iguales. Me he dejado llevar por una necesidad, una exigencia de las letras mismas y entraba por una punta de poema y salía por la otra en un estado parecido a una entrega total y segura. Sin vacilaciones, de una sola vez y, como ya dije, irrepetible. Sé que la primera audición desconcierta, quizá, hasta moleste. Pero le pido al escucha que me está oyendo que haga la experiencia por cierto muy generosa de escucharlos más de una vez. Muchas gracias. (*Palabra virtual*)

versión, en la que no podrá intervenir de ninguna manera. Como en su artículo “Programación de 1era audición de poesía fónica teatro Millington Drake”²⁷ explica Pierre Garnier, «la poesía fónica, en su conjunto, es la exploración poética de todos los elementos de la palabra o la frase, fuera de toda convención» y permite «trabajar directamente» con la lengua (s.p.). La recitación de un poema refleja el cambio del concepto de la lectura: según afirma Erika Fischer-Lichte, hay una gran diferencia entre la lectura como una actividad que se basa en descifrar el texto, es decir, una actividad analítica, y la lectura como una actividad performativa (32). La lectura de un poema en voz alta devuelve el texto al mundo físico, instala la palabra en un instante concreto.

Según Roland Barthes «un texto no es un objeto, no puede parar» (*El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos* 157). De la misma manera, la lengua de Amanda Berenguer no es un sistema limitado y cerrado, sino existe en desarrollo y no puede estar quieto. La incertidumbre es un *perpetuum mobile* en la obra de la poeta uruguaya: como en *Estructura del texto artístico* sugiere Yuri Lotman, «el poeta sabe que podía escribir de otro modo, para el lector que percibe el texto como artísticamente perfecto, no hay nada casual» (42). A través de sus poemas Amanda Berenguer parece querer lograr que el lector también se dé cuenta de que un poema nunca está acabado, su versión final no existe, un texto poético siempre es una propuesta de significado más que un significado *per se*. Daniel Chandler asiente que «it is important to note here that some writers are particularly aware of a struggle to make the words they use feel like ‘their own’» (35). Amanda Berenguer intenta buscar cómo hacer las palabras más suyas, intenta domarlas. De este modo, en la obra de la poeta se puede observar cierta indagación en la identidad de la lengua que va estrechamente ligada con la

²⁷ Artículo publicado como anexo a la revista uruguaya *Ovum 10*, dedicada a la poesía visual.

incertidumbre y la desconfianza: según afirma Jorge Arbeleche, la poeta «adopta muchos lenguajes pero no acepta ninguno» (44).

2.2.2 Lengua vs lenguaje

Roland Barthes en su libro *El placer del texto* afirma que «el lenguaje se reconstruye a sí mismo» (8), una idea que llega a apoyar también Greimas, que enfatiza la posibilidad de la existencia de una lengua como *proceso*²⁸ que tiene cierta finalidad (110). Amanda Berenguer aparenta ser muy consciente del cambio continuo de los sistemas significativos y de su inestabilidad, y precisamente por esta razón la lengua en su obra tiende hacia la apertura²⁹.

En *Composición de lugar* Amanda Berenguer se aleja de lo que sostiene Ferdinand de Saussure, diciendo que «la lengua es de naturaleza homogénea: es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica» (42). La lengua descompuesta de los poemas de la autora uruguaya parece guiar al lector hacia la noción de Paul Ricouer, que en su libro *Teoría de interpretación* afirma, que «el sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje» (23). Paul Ricouer hace hincapié en la importancia del mensaje, pero también es imprescindible su razonamiento sobre el sistema: el lenguaje no es estable, varía y adquiere su verdadera importancia solo al ser usado. El crítico relativiza la teoría de la existencia de una lengua como algo dado *a*

²⁸ Cursiva de la doctoranda.

²⁹ Este capítulo se basa en cierta ambivalencia que puede establecerse entre los términos «lengua» y «lenguaje»: el término «lengua» se usa en el sentido más cerrado, es decir, denomina lo que normalmente se comprende como un sistema lingüístico, mientras que el término «lenguaje» se aplica para acoger también a otros sistemas de expresión, cuyo código no necesariamente tiene que componerse de los signos lingüísticos.

priori, que existe en el mundo independientemente de los que la usamos y propone que la lengua renace como un fénix en cada uso.

Nicteroy Nazareth Argañaraz afirma que «el poema es, efectivamente, un ser temporal y, en ese espacio temporal, la palabra muestra la naturaleza compleja que posee en tanto generadora de sentido» (53). La temporalidad es un aspecto que tiene vital importancia para la poesía de Amanda Berenguer, ya que, precisamente la existencia de trípticos, de un texto que se está transformando (una acción estrechamente ligada a la noción de la temporalidad) enfatiza la importancia de las circunstancias espacio-temporales para la existencia de un texto (de allí surge lo cinético en *Composición de lugar*).

Según Yuri Lotman «una de las leyes estructurales fundamentales del texto artístico es su irregularidad, la yuxtaposición de elementos heterogéneos desde el punto de vista de la construcción» (337). Lo que a través de sus poemas mutantes logra Amanda Berenguer es eliminar la segregación entre lenguajes artísticos y manejar varios sistemas a la vez. Como Julia Kristeva expresa en *El lenguaje, ese desconocido*: «quien dice lenguaje dice *demarcación, significación y comunicación*. En este sentido, todas las praxis humanas son tipos de lenguajes, puesto que tienen la función de *demarcar, significar y comunicar*» (6). Una idea muy similar aparece en *Semiotics. The Basics* de Daniel Chandler: «every type of art – cinema, drawing, etc. – can be understood as a form of language with its own code, and etc. that has specific use in every text that produces» (9). Amanda Berenguer intenta buscar la coherencia entre varias formas de expresión y consolidar un lenguaje mixto, posibilitando la entrada de distintas maneras de comunicación a una lengua específica. En *Revolución del lenguaje*

poético Julia Kristeva describe la necesidad del cambio del lenguaje en la poesía visual de esta manera:

We shall attempt to show that poetic language changed at the end of the century precisely because it became a practice involving the subject's dialectical state in language. As such, this transformation inaugurates a new period in what has been called literature: the end of poetry as delirium, which is contemporaneous with its inseparable counterpart literature as an attempted submission to the logical order. In the experience of a Joyce or a Bataille, for example, literature moves beyond madness and realism in a leap that maintains both "delirium" and "logic." (82)

La lengua en el caso de las obras experimentales se instala en una posición peculiar: a la vez es lo que reconocemos como lengua y no lo es, sigue siendo por una parte lo que aceptamos como un aspecto imprescindible en nuestras *praxis* cotidianas, pero al sufrir cambios de sistema se amplía, nos lleva hacia lo desconocido, de este modo también generando cierto rechazo hacia las obras experimentales y aportándoles tales denominaciones como “inusuales”, “raras”, “delirantes”. Un poema empieza a hablarnos en su propia lengua que desconocemos y tenemos que aprender durante la lectura. La lengua se desemboca en otras prácticas, se traviste, se manifiesta y se esconde. El lector, mientras tanto, vive atrapado en su interminable vaivén, tiene que dejarse llevar por su oleaje, aceptar oscilar entre lo objetivo y la ensoñación.

2.2.3 Lengua y realidad

Resumiendo lo dicho en los capítulos anteriores se podría afirmar que la estructura del poemario *Composición de lugar* refleja la preocupación por las

posibilidades expresivas del lenguaje artístico³⁰. La tendencia casi obsesiva a describir el mismo objeto varias veces parece demostrar que la poeta queda descontenta con cada reflejo de la realidad que se manifiesta en los poemas, se da cuenta que detrás del texto siempre queda alguna ente efímera y fugaz que este no es capaz de encerrar en su tejido complejo. Por lo tanto, la autora opta por intentar a llegar al “más allá” de cada poema a través de múltiples intentos, de allí nacen las variantes de cada texto. Citando a Jean Cohen en *Estructura del lenguaje poético* «el lenguaje es sustituto de experiencia» (33). Es decir, debido a que le resulta imposible reflejar lo que está experimentando viene un ocaso en un solo poema, la poeta procura dar varias versiones transformando la lengua. Amanda Berenguer huye de las limitaciones que le provee una lengua, este intento es continuo a lo largo de su trayectoria creativa y también emerge en los textos previos a *Composición de lugar*. Uno de los ejemplos más característicos sería el poema “La carta”:

escribo una carta infinita
en la pared ambigua del recipiente
que me contiene
unas veces adentro
otras veces afuera
sin levantar el bolígrafo
escribo una carta infinita.

Esos versos representan la escritura como un proceso vital (dado que es la única práctica que le queda al sujeto lírico encerrado en un espacio muy limitado), pero al mismo

³⁰ La hipótesis que la poeta se preocupa por los problemas de transmitir y recibir un mensaje la apoyan varias entrevistas, en las que la poeta expresa su interés por la comunicación explícitamente por ej.: «siempre me preocuparon sobremanera las formas de comunicación.» (Berenguer 37)

tiempo hermético en sí³¹. Es decir, en la poesía de Amanda Berenguer desaparece la tendencia de acercar el aquí del pensamiento a un allá de la escritura: la escritura misma se convierte en un lugar que encierra el sujeto lírico y la escritura ya no aparece «en la función secundaria e instrumental», ya no es un «portavoz» de un presente (Derrida 29), sino un mundo *per se*. Como en *Concrete poetry: a world view* afirma Mary Ellen Solt «any poet knows there is another poem above, below, or beyond the words he manages to get down on paper» (s.p.). En la poesía de Amanda Berenguer el intento a expresar la experiencia a través del lenguaje artístico se convierte en el intento a transformar el lenguaje en una experiencia, el sentir en primer lugar el texto y luego el mundo. Explicando el cambio de poética que se produce en los antipoemas de Nicanor Parra Adolfo Vásquez Rocca propone la siguiente idea:

La poesía, desde ahora, consistirá en libres descargas vitales, y la misión del poeta será no tanto escribirla, como detectarla allí donde se produzca, en boca de cualquiera, en la conversación ordinaria al hilo de la vida real. La poesía no habitará ya en “los poemas”, ni siquiera en los antipoemas, sino al contrario, en la vida silvestre y casi anónima del lenguaje (...) (“Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto”, s.p.)

Por consiguiente, la experiencia poética que obtendrá el lector y a la que lo guía Amanda Berenguer es precisamente un sentir profundo del lenguaje, sentir la lengua es el mensaje del poema: el lector está invitado a participar en sus movimientos más que a gozar las imágenes que este propone. Un poema visual es, de cierto modo, un “autopoema”, que habla sobre sí mismo más que hace referencia al mundo exterior.

31 Aquí podríamos también acudir al concepto de la «soledad de la obra» desarrollado por Michel Blanchot (17): la obra es un hecho solitario en sí y, en realidad, no tiene vínculos con nada más que con sí misma: este concepto de soledad también es muy útil para explicar la poesía visual y su hermetismo.

Este giro en torno a la relación del mundo real y la escritura se podría vincular con los aportes semióticos: Daniel Chandler afirma que «language plays a crucial role in constructing reality» (24) y «reality depends on what language we use» (62). El crítico muestra una actitud cercana a la de Amanda Berenguer: aunque sabe, que la lengua es esencial para que entendamos el mundo, la poeta parece estar convencida de que este se queda detrás de las palabras: según propone Daniel Chandler, «we learn not the world but the codes into which it has been structured» (153). Lo que se aprende a través del vocablo es solo aquello que le aportamos: es decir, cada intento de usar una palabra nos devuelve a nosotros mismos. Amanda Berenguer parece querer explorar cómo el cambio de las estructuras lingüísticas cambia el mundo que interiorizamos a través de la lengua. Según Yuri Lotman «avangard arts show how art turn into autodidactic language lessons» (16): en el caso de Amanda Berenguer, la poesía se convierte en las lecciones que sirven no sólo para aprender una lengua, sino también para aprender – o desaprender – el mundo.

2.2.4 Lengua como eje temático

La predominancia de las reflexiones sobre la lengua en los poemas de Amanda Berenguer se manifiesta no solo al nivel formal de los poemas, sino que también tiende a surgir como una vertiente temática. Por ejemplo, el tríptico “Poniente sobre el mar del miércoles 14 de noviembre de 1973” empieza con las palabras «la luz es como el verbo/ está al principio y al fin/ de toda creación» y cierra con «cuando la mano enguantada y larga/ cierra el párpado y da la sombra/ se piensa en la palabra empeñada/ y en la luz que será otra vez/ cuando comience el mundo» (327). Los sustantivos «verbo», «palabra» también se repiten a lo largo de las demás variantes del poema. Los motivos

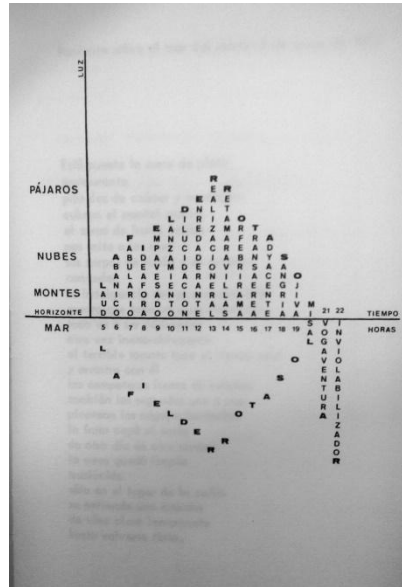
parecidos se reiteran en todo el poemario, por ej.: en el poema “Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972” se dice «la palabra se encanta/ y también cae/ estamos para callarnos/ estamos para la noche» (279). Aquellos versos implican la decadencia de la palabra, la imposibilidad de llegar a hablarse y entenderse aplicando solo lo que nos está dado por una lengua. El léxico relacionado con la misma proporciona una especie de leitmotiv, que le aporta la unidad temática al poemario. Asimismo, es de notar que en todos los poemas en los que se trabaja con las nociones ligadas a la lengua, predominan cierta frustración o desesperación: la palabra para Amanda Berenguer es uno de los conceptos claves para la existencia del mundo: la palabra traiciona, la palabra crea, la palabra se convierte en el eje del universo.

2.3. El signo

La ampliación del repertorio de elementos artísticos que se usan en la creación de los poemas de *Composición de lugar* también refleja un trabajo peculiar con el signo semiótico. La índole mixta de los textos supone que este deja de tener la relación clara – o por lo menos fácilmente descifrable – con la realidad.

En sus poemas Amanda Berenguer hace uso de índices, pero no se llega a la iconicidad propiamente dicha³². Las flechas y los símbolos matemáticos repiten o por lo menos enfatizan la misma información que nos está dada en otros símbolos (según la clasificación de signos de Charles Sanders Peirce (55), la palabra corresponde a esta categoría).

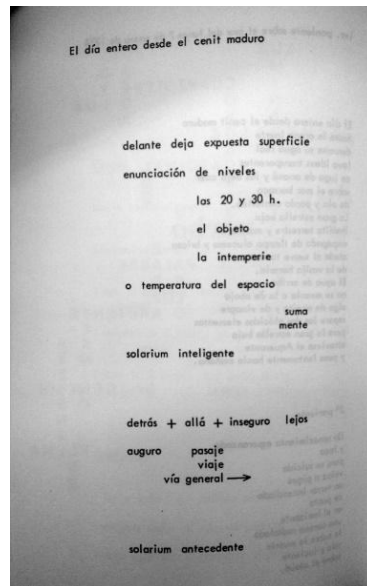
³² La clasificación de los signos semióticos que se aplica en este capítulo se basa en lo que en su libro *Ícono, índice y símbolo* propone Charles Sanders Peirce y en lo que en su artículo *Visual social semiotics* afirma Claire Harrison.



Im. 7

La segunda variante de “1er poniente sobre el mar del lunes 7 de enero de 1974” permite contemplar cierta variedad de signos. Por un lado, la poeta se sirve del repertorio de ciencias exactas, ya que el esquema gráfico del texto recuerda a una función matemática. Sin embargo, incluso sugiriendo que estos símbolos pertenecen al ámbito matemático no se puede afirmar que lo que indican – lo que representan o comunican – precisamente es una función matemática, es decir, los signos no nos llevan a aquel significado al que normalmente nos llevarían. Aquí lo matemático sirve como una manera alternativa para volver al mismo tema. El signo en la poesía de Amanda Berenguer no solo cambia de su ámbito de funcionamiento habitual, sino que también cambia de significado: la poeta rompe con las relaciones signifiante y significado. La búsqueda de la sorpresa que en el lector provoca el desligue del signo y referente se basa en el acto de poetización: la poesía busca juntar los polos opuestos y el significado se revela precisamente en el instante cuando irrumpe la contradicción.

Sin embargo, en *Composición de lugar* hay poemas en los que los símbolos matemáticos cumplen su propósito de manera más explícita:



Im. 8

En la segunda variante del mismo poema los símbolos de suma reemplazan las palabras, se emplean para no decir «detrás y allá e inseguro lejos». El símbolo matemático, en este caso, de cierta manera sirve para crear relaciones sintácticas, ya que se usa en lugar de conectores y da unidad a los vocablos. De este modo se observa cómo unos símbolos pueden sustituir a los otros. Un signo no es una entidad fija y sus límites pueden cambiar según las necesidades de aquel que genera el significado. Según propone Nicteroy Nazareth Argañaraz, la poesía visual no es «exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es intersemiótica» (13). Lo intersemiótico coloca la poesía visual en un ámbito inestable, en el que los signos se están transformando y, quizá lo más importantemente, surge una fuerte interacción entre varios tipos de estos.

En la misma variante se aprecia también otro tipo de signo: aparece una flecha. Las flechas en los poemas de Amanda Berenguer son de uso común, se aplican también en las segundas variantes de “Poniente sobre el mar del sábado de 11 de marzo de 1972”, “Poniente sobre el mar del domingo 11 de noviembre de 1973”, o la tercera

variante de “Poniente sobre el mar del viernes 11 de enero de 1974”. La flecha, siendo un signo deíctico, no tiene un significado preciso, no se refiere a ningún referente de la realidad objetiva: indica una dirección, un movimiento, así aportando al poema cierta faceta cinética.

Por otra parte, las palabras en la poesía visual también pueden usarse para sugerir una imagen, aunque ésta no sea una imagen pictórica convencional. En la imagen 7 se puede observar cómo las letras colocadas arriba y abajo de la línea horizontal forman una especie de dibujo, el de una montaña y su reflejo en el agua (una imagen bastante relevante, teniendo en cuenta el tema de los poemas). Sin embargo, para que en la mente del lector se forme aquella idea, es imprescindible conocer el contexto del poema, debido a que no es un ícono *per se*, que, según Charles Sanders Peirce es capaz de comunicar algo directamente (47). Mientras tanto, el poema de Amanda Berenguer solo comunica si uno conoce su contexto, un aspecto que lo aleja del concepto tradicional del caligrama, ya que estos normalmente forman una imagen esquemática de un objeto fácilmente reconocible.

Por otra parte, el poema que se ha elegido para este apartado permite notar como el concepto de la palabra en la poesía visual de Amanda Berenguer se vuelve borroso. En la imagen 7 se puede observar la bifurcación de un texto experimental: por una parte, el lector trabaja con las letras como un símbolo significativo, por otra parte, estas se usan también de manera más abstracta, formando un dibujo que implica el contorno de las colinas: las letras se convierten en pinceladas, una superficie vacía de significado³³.

³³ Sin embargo, Amanda Berenguer parece estar convencida, de que la imagen no es solo un tipo de signo, sino lo más importante, lo esencial en todos los signos: «la imagen salta de la palabra, del sonido, del color, de la superficie corpórea, con intensidad desmedida. Vivimos en el mundo de la imagen, y vivimos seducidos por la imagen. La imagen es la criatura subversiva más antigua y más moderna del pensamiento.» (Berenguer 86)

Al observar los cambios que se producen en los poemas de Amanda Berenguer se puede afirmar que ya no existe un solo significante, que lleva a un solo referente en la realidad: los primeros se multiplican, con lo cual los segundos se vuelven menos precisos. Parece que de esta manera se hace hincapié en la arbitrariedad de las relaciones significante-significado. Esta hipótesis acerca de que un signo cambia continuamente dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre, también la sostiene Umberto Eco, que afirma que «un signo no es físico y no es fijo» (84), por lo tanto, un significado tiene varias maneras posibles para manifestarse.

Según Carles Sander Peirce «un signo da nacimiento a otro signo» (23). Esta misma idea aparece en *Semiotics. The Basics* de Daniel Chandler en el que el autor enfatiza «the importance of combining the elements to produce the message» (6). La coexistencia de signos de varios tipos en la poesía de Amanda Berenguer es la clave en la creación del significado de los poemas, ya que el mensaje irrumpe precisamente gracias a la interacción de los mismos (precisamente a esta interacción se debe el cinetismo de la poesía visual). Es imposible hacer un análisis separando los signos unos de otros, ya que de esta manera se destruye el material textual que, con gran habilidad, teje la poeta.

2.4 La escritura

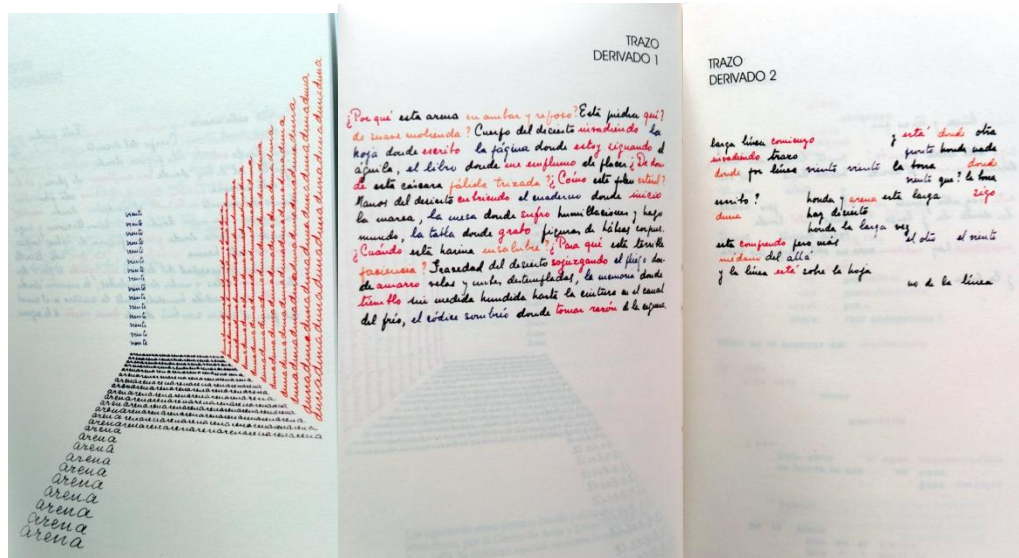
Objetualizando la palabra, en la poesía visual al mismo tiempo se resta cierto énfasis en la escritura como un proceso físico, el de trazar las huellas gráficas sobre una hoja de papel, y se aprovecha de este como un medio más para la significación.

En sus poemas Amanda Berenguer, está borrando los límites entre la escritura y el dibujo y procura buscar convivencia de estas dos prácticas creativas, que en su naturaleza son bastante distintas. Si pensáramos en su esencia, la escritura es un proceso

más lineal, los signos van unos tras otros, formando un lienzo homogéneo (por ej.: no se suele escribir dejando huecos y luego rellenarlos con palabras que falten). Asimismo, es un proceso regido por un conjunto de normas impuestas anteriormente, mientras que el dibujo permite más libertad, ya que se pueden dar saltos en la hoja del papel, no hay reglas preestablecidas por donde se debería empezar y de qué elementos debería componerse un dibujo. Las prácticas pictóricas permiten que la subjetividad del creador se manifieste más espontáneamente, debido a que este puede transformar los elementos que van a componer su obra, mientras que en la escritura se trabaja con un sistema fijo y precisamente esto asegura la comprensibilidad del texto. Al introducir lo icónico, Amanda Berenguer cambia la escritura de sus obras ya sea como un sistema, o como un proceso. Este cambio también afecta el proceso de lectura: esta deja de ser armoniosa, se producen saltos y rupturas, el lector no puede aplicar las estrategias que ha aprendido antes y tiene que inventar otra manera para trabajar con un texto de índole mixto. Tanto la escritura como la lectura en *Composición de lugar* enfatizan la importancia del movimiento, asimismo, marcando la lectura como una experiencia más que como una actividad pasiva de recepción.

La tendencia de investigar la escritura se aprecia también en otros trabajos de Amanda Berenguer, por ejemplo, en los poemas que se acercan a la poesía asémica³⁴, donde la forma física del trazado predomina sobre el significado de la obra:

³⁴ Se hace uso del término “poesía asémica” para denominar los textos poéticos de índole experimental que se caracterizan por falta del empleo de palabras. Los lexemas en este caso se sustituyen por una imitación de los mismos, pero esta tiene que ser indescifrable y no llevar información explícita, con lo cual las obras se componen de signos puramente visuales, cuya comunicación con el lector se basa más en lo emocional que en la lógica. Uno de los mejores ejemplos en el contexto latinoamericano son los poemas de Mirtha Dermisache que en sus textos «recupera la experiencia puramente plástica de la escritura» (Casanovas “Imágenes escritas”):



Im. 9

Un texto asémico oscila entre lo pictórico y lo verbal, ya que no podría ser considerado como un dibujo debido a que tiene similitud con un texto escrito y al verlo, impele al lector para – por lo menos – intentar a leerlo. En una carta dedicada a Mirtha Dermisache, Roland Barthes afirma que los grafismos de los que se compone la obra de la autora argentina son capaces de reflejar «la idea, la esencia de la escritura» aunque son ilegibles (*Archivo Dermisache* 1971). Michael Jacobson afirma, que «asemic writing is the next logical step after conventional literacy. Asemic writing is never



Im. 10

going to replace words, but I believe that it does pose an interesting challenge and rivalry to purely verbal communication» (4). La poesía asémica no debería entenderse como un intento a reemplazar la poesía “tradicional”, sino más bien como un tanteo de los límites significativos de la lengua. Aunque en los poemas citados de Amanda Berenguer todavía persisten las palabras, con lo cual estos no son puramente asémicos, es fácil apreciar la predominancia del juego con la letra sobre la generación de un mensaje a través de las palabras.

Asimismo, el trabajo con la escritura en la poesía de Amanda Berenguer parece dialogar con la descripción saussureana de la misma. El lingüista afirma que «la lengua evoluciona sin cesar, mientras que la escritura tiende a permanecer inmutable» (Saussure 61). La escritura de Amanda Berenguer se encuentra en una mutación continua: en cada variante se insertan nuevos elementos. En su libro *Antes de la vanguardia* Armando Zárate sugiere la idea, que la escritura también puede ser un término arbitrario: dependiendo del contexto cultural del lector, este dispondrá de diferente concepto de lo que es la escritura, diferirá su versión arquetípica de la misma (por ejemplo, la escritura occidental se basa menos en la iconicidad y lo visual que la oriental), con lo cual la noción de la escritura *per se* no existe (25). La poesía visual, instalándose entre las arenas movedizas de los términos relacionados con la palabra y el texto, introduce su lector a una experiencia lectora poco estable, así intentado buscar su participación activa.

Además, la predominancia de la faceta física de la escritura permite que un texto de Amanda Berenguer también sea comprendido como un objeto. Un texto literario para la autora uruguaya no es algo relacionado excepcionalmente con transcendencia, sino algo casi palpable. Citando a Daniel Chandler en *The act of writing* «language does

have some sort of ‘materiality’ when it is not treated as transparent: when the importance of resonance is recognized» (175). A través del juego con la escritura, el texto cobra importancia como soporte, no sólo como un conjunto de ideas que se expresan a través del mismo, adquiere cierto interés estético: la palabra y su forma, la letra, la organización de los signos cobran igual importancia como la de las ideas. Según Armando Zárate, este proceso empieza con letrismo cuando «la poesía vuelve a ser el arte de la lengua. La estetificación del lenguaje (...)» (78).

2.5 Exploración formal: el texto y el espacio

El análisis realizado en las páginas anteriores sugiere que un poema experimental, en primer lugar, es una superficie importante por su aspecto, un cuerpo. Por lo tanto, en esta parte se hará hincapié en aquellas vertientes formales de los poemas experimentales que han carecido de mención más explícita.

2.5.1 La forma del poema

Armando Zárate divide los poemas experimentales (que denomina «poemas de figuras») en tres grupos: poemas espaciales, poemas concretos y poemas semióticos (94). Según esta clasificación, los poemas de Amanda Berenguer deberían pertenecer al primer grupo, ya que se basan en la exploración del espacio de la página. Asimismo, es curioso observar, que los textos de Amanda Berenguer son espaciales tanto por su organización en la página, como por su contenido: en cada poema se crea un espacio distinto.

En *Composición de lugar* la poeta parece intentar explorar cuánto se puede cambiar la forma de un poema para que este siga siendo reconocido como tal. La forma

medio (además, en vertical, en negrita y en letra un poco más grande que las demás). Así la mirada del lector se enfoca sobre todo en este adjetivo, lo demás (combinaciones de palabras «vivas» y «estrellas») forma una especie de fondo, como si fuese una parte del escenario teatral. De esta manera, el poema se acerca más a las artes visuales: se habla sobre dos planos: la figura central y el fondo que la rodea. Por consiguiente, se observa cómo cambiando la forma Amanda Berenguer logra de cierto modo borrar los límites de género.

Según sostiene William John Thomas Mitchell «spatial form is a crucial aspect of the experience and interpretation of literature in all ages and cultures» (273). Es decir, la disposición del texto en la página puede no solo aportar a la interpretación, pero también complicarla. La forma de un texto suele ayudar al lector a atribuirlo a un género concreto y, al mismo tiempo, a elegir las estrategias de interpretación de las que se va a servir para generar el significado de la obra. Sin embargo, con las transformaciones formales Amanda Berenguer logra conseguir que el lector no pueda reconocer la forma fácilmente.³⁵

Los poemas experimentales se caracterizan por lo que podría denominarse como cierto travestismo formal. El lector se encuentra con un texto, que cambia su apariencia y nunca se sabe con seguridad cual es el “verdadero” – el que corresponde al ámbito pictórico o al ámbito de las palabras – .

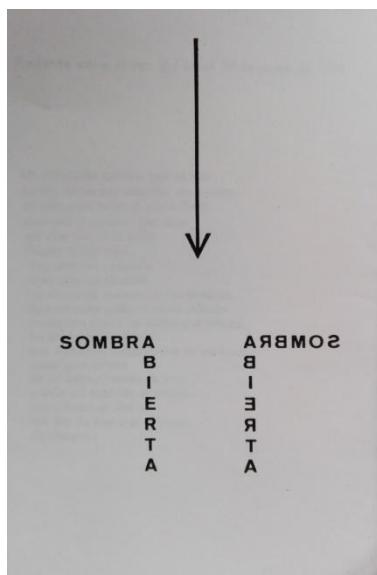
2.5.2 El espacio de la página

A pesar de que en la poesía experimental la forma del poema predomine como el aspecto más importante tanto para la clasificación formal de la obra, como para la

³⁵ Como se verá en los capítulos posteriores, la obra de Luis Camnitzer provoca el mismo problema: la ambivalencia formal de sus obras también muchas veces genera confusión entre los interpretadores.

creación del significado, el espacio que la rodea es igual de imprescindible, se vuelve a disfrutar de la unión del grafismo y el lienzo sobre el que este traza su huella. Según dice Yuri Lotman, «un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado» (23).

Como afirma Brian J. McAllister, «page blankness serves as a silent signifier in which the empty center becomes gravitational blackhole (...) that motivates the text's visual-poetic meaning» (239). Por lo tanto, en los poemas visuales el lector se encuentra con dos espacios de igual importancia: el espacio en negro (el texto o el dibujo) y el espacio en blanco. Los poetas que se dedican a la poesía visual parecen notar que precisamente el espacio en blanco es el que da la forma al espacio en negro y manipulándolo se puede acudir a nuevas posibilidades significativas. Este rasgo es de gran interés sobre todo en el caso de aquellos poemas, en los que no existe un ícono, sino predomina el juego con la página y la organización del texto en esta, como es común en los poemas de Amanda Berenguer:



Im. 12

Precisamente la organización del sintagma «sombra abierta», y el espacio entre las palabras forma una especie de túnel y permiten que en la mente del lector surja una idea de la caída del sol hacia lo desconocido. Sin duda, para producir el mensaje, también es imprescindible el texto escrito³⁶ (la palabra «abierta» implica un hueco en sí) y la flecha, pero hay que notar que todos estos elementos se combinan para formar una entidad significativa. Curiosamente, el espacio en blanco en la poesía visual funciona como si fuese un tipo de discurso. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate afirman que:

(...) los espacios en blanco forman un solo cuerpo con los caracteres impresos y juegan un papel integrante de la intención poética. Lo que se pretende es introducir un efecto sinestésico, conmover de un solo golpe todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica. (Bedate, Crespo 39)

El espacio en blanco sostiene el poema, deja que sus segmentos – estos muchas veces en el ámbito de la poesía visual siendo dispersos y fragmentarios – se junten en una totalidad formal. La coexistencia de los abundantes y variados elementos significativos, tan estrechamente ligados en el espacio tan limitado, como lo es la página y, finalmente, un texto tan compacto, como lo es un poema, produce un efecto casi explosivo: el texto ataca al lector, apunta a todas sus competencias, lo deja desarmado frente a su riqueza.

³⁶ Hay que tener en cuenta, que la composición de las palabras y la flecha en la página solo indica el proceso de caída, es decir, algo muy abstracto, y puede vincularse con muchos objetos y situaciones, con lo cual la parte léxica es imprescindible para aportar un significado más preciso.

2.6 Selección de elementos

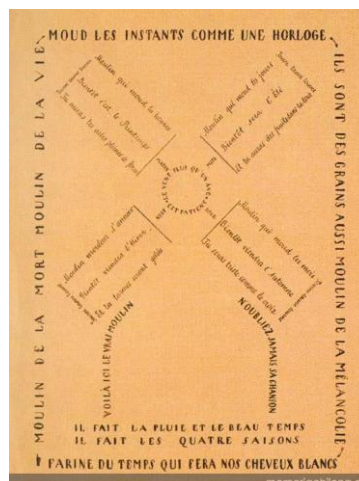
A pesar de que las obras experimentales frecuentemente se vinculen con lo lúdico y la espontaneidad, en los poemas de Amanda Berenguer se observa un trabajo minucioso en cuanto a la selección de los elementos, que parte de cierto minimalismo. En la creación del texto se emplea solo lo más imprescindible, este se depura y de esta manera cada estrategia usada relumbra por su desnudez, intensificando incluso más la síntesis de elementos, mencionada en el capítulo anterior.

El hecho que el poemario tenga un tema impone el número de elementos que se pueden usarse para componer un poema, *ergo* la poeta elige trabajar dentro de un marco semántico limitado. Basándose en elementos muy parecidos – como lo son el sol, el cielo, el horizonte, el mar que se repiten muchas veces en los poemas de *Composición de lugar* –, la poeta se alza el reto de construir un poemario evitando la monotonía, pero sin alejarse de una imagen principal.

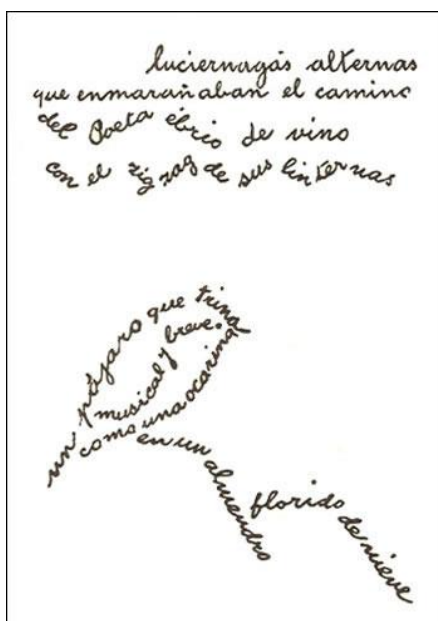
El trabajo con el número limitado de elementos corresponde también a la naturaleza de la poesía visual. Un poema experimental tiene que ser fácilmente reconocible y esto a su vez impide que en su creación se emplee gran variedad de vocablos y símbolos de otro tipo. Un poema visual tiende a cierta depuración, ya que recargarlo de la ornamentación barroca de imágenes rompería con su integridad textual e impediría su comprensión, que, gracias a las rupturas sintácticas, ya en sí es bastante compleja. Esta tendencia a trabajar dentro de un marco específico se manifiesta ya en los caligramas, por ejemplo en aquellos de Vicente Huidobro o Juan José Tablada:

HELICÓPTEROS
de
la
muerte
zumba y zumba
dejándonos el cráneo
y el esqueleto temblorosos.
¿Cómo olvidar el tableteo de aquellas metralletas tartamudas
arrasando con furia a los francotiradores apostados en las
azoteas y los tejados de esos edificios cercanos a La Moneda?
Memoria, basural de imágenes,
¿para qué embellecerte
escribiendo versos
en el aire?

Im. 13



Im. 14

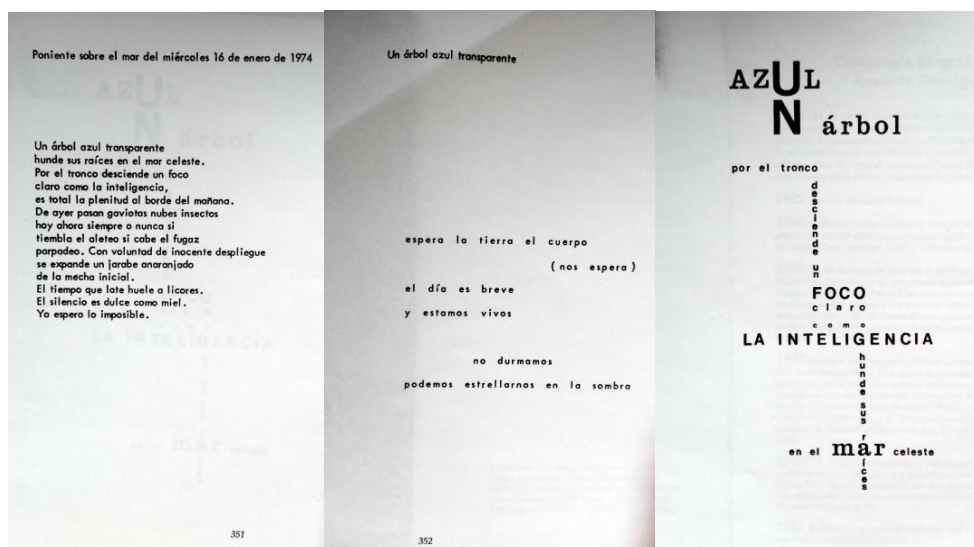


Im. 15

En los textos recién citados la relación entre la palabra y la imagen llega a ser completamente desligable: los poetas dibujan lo que dicen así repitiendo el mismo elemento, se produce cierto efecto tautológico. Lo superficial de un poema visual y su contenido tienen que complementarse, ya que de otro modo el lector se encontraría frente a un edificio con la fachada completamente apartada de su interior: los elementos

en el texto visual dialogan unos con los otros, se establece una comunicación de las partes significativas.

En el caso de *Composición de lugar*, como uno de los abundantes ejemplos de trabajo con cierta cantidad de elementos podría citarse el poema “Poniente sobre el mar del miércoles 16 de enero de 1974”:



Im. 16

En el poema base se crea la imagen de la tarde enfatizando la figura del árbol. Precisamente en esta se basa la primera variante del poema (el verso en el que se concentra aquella imagen incluso se usa de título) y se trabaja a partir de allí. Esta variante del poema se centra más en la descripción de los sentimientos, se hace hincapié una vez más en la falta de certeza y cierto desasosiego (se dice «estamos vivos/ no durmamos/ podemos estrellarnos en la sombra»). La poeta no se encierra en el campo de los mismos elementos por completo (por ej.: en la segunda variante introduce un “nosotros” en lugar de un “yo” así saliendo de una subjetividad precisa). Sin embargo, aunque no sean exactamente los mismos, todos los signos guían el lector hacia el mismo significado. La segunda variante vuelve hacia la imagen del árbol de manera más

explícita: en lugar de describir los sentimientos, usa más aquellos elementos que apuntan a lo gráfico más directamente y enfatiza la visualidad colocando las palabras en la vertical. El trabajo dentro del mismo marco semántico en *Composición de lugar* permite crear vínculos entre los textos y hace posible que el lector piense en los tres poemas como en cierto tipo de continuum.

En su artículo *Semiotics and Inconography* Theo Van Leeuwen introduce la noción de «pointer»: hablando sobre los textos que llevan ilustraciones, el autor propone que la relación que se establece entre el texto y la imagen es enfática, es decir, la misma información se repite a través de diferentes soportes para garantizar mejor comprensión del mensaje (96). En *Composición de lugar* el proceso no es exactamente el mismo, ya que no se habla sobre un texto y su ilustración, es decir, no hay segregación, pero la repetición del mismo mensaje en varios planos del texto permite usar este término. En los poemas de *Composición de lugar* los «pointers» serían los mismos elementos repetidos o varios elementos parecidos que se aplican para referirse al mismo concepto (por ejemplo, en el poema recién citado las palabras «árbol» y «azul» podrían cumplir la función de «pointer», ya que se repiten en las tres variantes).

2.7 El ritmo

La repetición de los mismos elementos a lo largo del texto influye en otro aspecto fundamental en la poesía de Amanda Berenguer que es el ritmo. Según Octavio Paz acude en *El arco y la lira* «el poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo» (56). El poeta mexicano afirma que «todo ritmo implica o prefigura un lenguaje» y «determina además la lectura de un texto» (67). En la poesía visual este aspecto se hace incluso más peculiar debido a que existen dos tipos de ritmo.

Por una parte, se puede hablar del ritmo impuesto por las palabras, ya que en cada poema existe cierta cantidad de vocablos que, al leerlos, tiene su melodía. Además, el primer poema del tríptico consiste solo de texto “convencional”, con lo cual el lector en primer lugar se encuentra con la rítmica sonora. Por un lado, existe el ritmo originado en el gesto de leer el poema. Se trata de un ritmo muy cercano a la pura musicalidad, ya que se crea con las pausas, combinaciones, aliteraciones que se producen en el fraseo de su lectura (por ej.: el primer poema del poemario empieza con los versos epifóricos: «plomo derretido el aire cae/ piedra el cielo cae/ sobre el agua salada amarga/ y negra cae³⁷» (“Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972”), o “Poniente sobre el mar del domingo 5 de marzo de 1972” termina con los versos «un poco más y veré los acuarios/ un poco más y veré las compuertas/ un poco más y³⁸ podré tocar/ los dientes de la noche» (311)). Las anáforas reflejan el intento a dar al texto cierta melodía, crear su estructura sonora interna.

Por otro lado, a esta melodía común a todo poema se suma en la producción de Amanda Berenguer el ritmo generado por el contenido visual. En algunos poemas este tipo de ritmo es muy explícito y se basa en la repetición de varios grupos de elementos:

³⁷ Subrayado de la doctoranda.

³⁸ Subrayado de la doctoranda.



Im. 17

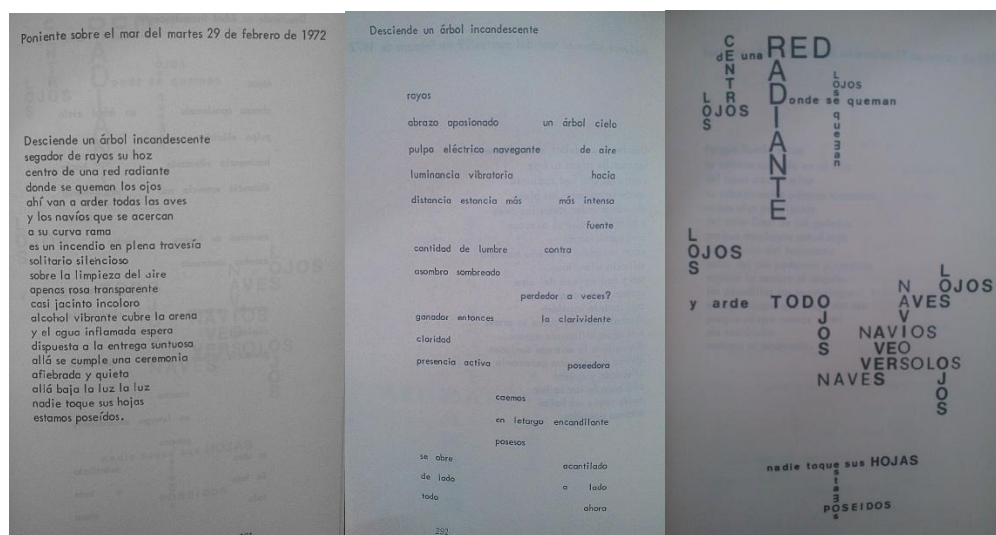
La agrupación de las palabras dibuja unas figuras abstractas, que producen una melodía visual, y, al mismo tiempo, en el texto se crea cierta ornamentación, que lo acerca a lo explícitamente pictórico.

En los poemas de Amanda Berenguer se pone de manifiesto la importancia de dos ritmos distintos, con los que trabaja el lector: tanto el ritmo de la palabra, su resonancia y vibraciones musicales, como el ritmo gráfico que impone el ojo. Debido a que es imposible apreciar los dos ritmos al mismo tiempo, se exigen por lo menos dos lecturas distintas: una, que se basará en lo visual, y la otra, que se basará en el vocablo.

2.8 Relaciones de texto en *Composición de lugar*

El hecho que *Composición de lugar* consista en trípticos permite que entre los poemas que forman un grupo se establezcan ciertas relaciones del texto. Aunque un tríptico sea una entidad formal, también puede resultar de interés considerar los vínculos que se crean entre las variantes de cada poema.

En primer lugar, se podría hablar sobre las relaciones entre los poemas que forman un tríptico. En el análisis realizado en el capítulo 2.6 se ha propuesto que el eje creativo de los poemas de Amanda Berenguer consta de la repetición de “palabras clave”. Precisamente esta reiteración permite hablar sobre intratextualidad.



Im. 18

En el primer poema de “Poniente sobre el martes 29 de febrero de 1972” se hace uso de las palabras «aves», «navíos», «árbol», «ojos», «hojas» que reaparecen de nuevo en los poemas-variantes. Los textos posteriores al poema base repiten lo dicho, como si estuviesen citándolo o modificándolo³⁹, la segunda y la tercera variantes del poema se

³⁹ La auto citación es un rasgo que también se puede apreciar en el poemario *Las mil y una preguntas*, en el que la poeta repite varios fragmentos de sus poemas anteriores y parece cuestionarlos, por. ej:

¿Acompañó feliz a Moëbius en sus correrías sobre la cinta?

tanteo recorro camino la otra cara
la fabulosa cara la doble cara la misma
cara tu cara anacrónica
mi cara alquimia social
¿te asustas? ¿respiras? ¿comprendes?
te veo y nos ven sobremanera
el rostro semblante fachada
o superficie anterior no olvides
recuerda el anverso presencia
marcando a hasta para por
según sin sobre la cara de dos vueltas

convierten en una especie de la auto-recreación del poema base. Por una parte, la intratextualidad provoca un sentimiento de enajenación en cuanto a las cuestiones de autoría: la autora tiene que distanciarse de su propio texto para poder reconstruirlo, desvincularse para poder trabajar con sus elementos como un conjunto de piezas para armar una estructura nueva. Por otra parte, garantiza la mayor síntesis de los poemas (adaptando el término de Adolphe Haberer se podría hablar sobre «solidarity of texts» entre las variantes de los poemas de Amanda Berenguer (55)). La recreación del contenido destaca las relaciones lineales: los textos retoman uno al otro, se produce una especie de la reacción “en cadena”.

Consecuentemente, los poemas de *Composición de lugar* hablan de sí mismos más que sobre la puesta del sol, con lo cual también se podría hablar sobre un tipo de metatextualidad. Según dice Julia Kristeva «si el discurso se centra en el código, cumple la función metalingüística» (*El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística* 260). En este caso, los poemas de Amanda Berenguer se centran precisamente en las cuestiones de codificación del mensaje.

Según en su libro *Intertextuality* afirma Graham Allen, el lector intertextual no se mueve hacia la profundidad del contenido de la obra, sino trabaja en horizontal (12): cierta aspiración a este tipo de lectura en particular se puede observar en los poemas de Amanda Berenguer. El movimiento lineal yendo de un texto al otro también tiene su efecto en el lector, ya que lo encierra en el ámbito textual. Dicho de otro modo, surge el peligro que el lector se interese más en los vínculos entre los poemas y los cambios que se producen pasando de una variante a la otra, que en lo que comunica un texto. Por lo

interminables

(fragmento de *La cinta de Moëbius*,
De Materia prima,
En Constelación del navío) [explicación de Amanda Berenguer]
49)

tanto, la lectura superficial puede tanto embellecer, ya que permite disfrutar de sus rasgos formales, como perjudicar la comprensión.

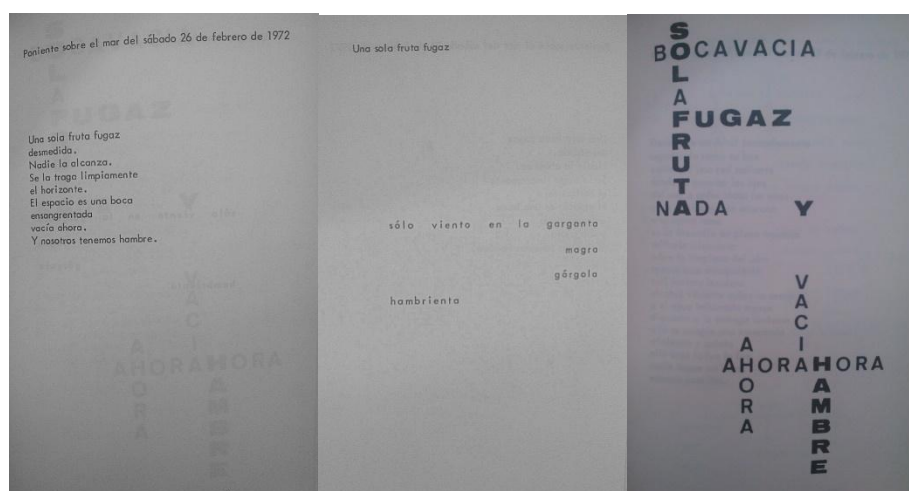
A lo largo de *Composición de lugar* – aunque indirectamente – se hace hincapié en la composición de un texto poético, los poemas se reconstruyen e interpretan entre sí. El poemario entero podría ser comprendido como una continua interpretación de lo que es un texto.

2.9 Problemas de interpretación

Debido a concepto peculiar del signo, lengua y forma y a las relaciones que se establecen entre los textos, la interpretación de los poemas visuales de Amanda Berenguer se vuelve complicada. El lector se encuentra frente a un texto ambiguo, un soporte heterogéneo poco preciso, por lo tanto, debido a la ambivalencia formal, surgen dificultades en cuanto a la denotación y connotación.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, los poemas experimentales frecuentemente desconcentran al lector, ya que este puede aplicar varias estrategias de interpretación distintas y tiene que escoger un camino de lectura del que va a hacer uso. Según Noé Jitrik, entre la percepción de un dibujo y de un texto hay una gran diferencia: si percibimos el lenguaje verbal como una serie de símbolos que sabemos descifrar aplicando ciertas herramientas, el dibujo lo percibimos como una mancha (Jitrik 315). En la percepción de un dibujo y de un texto incluso el movimiento del ojo es diferente: la lectura es un proceso lineal, el ojo va siguiendo el código y no puede alejarse de este, mientras que en el dibujo el movimiento del ojo en su primera fase es más estático (percibir la totalidad) y luego puede ser más libre (centrarse en varias partes de este, pero no hay ningún orden preestablecido). Greimas afirma que «mientras

que la lectura del texto escrito es lineal y unidimensional» (30) el cuadro se organiza usando la «*rejilla* topológica virtualmente unida a la superficie ofrecida a la lectura: (...) “rectilíneas” -alto/bajo/ o derecha/izquierda- o las “curvilíneas”- periférico/central o cercante/cercado (...)» (30). Teniendo en cuenta que es imposible que estas prácticas de interpretación sean simultáneas, es curioso que en *Composición de lugar* Amanda Berenguer va introduciendo lo visual paso a paso: no compone solo un poema visual combinando varios elementos a la vez, sino trabaja en trípticos y la visualidad en sus poemas va en *crescendo*⁴⁰. Parece que una de las intenciones de Amanda Berenguer es explorar los cambios de la interpretación que se producen al leer un poema experimental y por esta razón la poeta pasa lentamente de un tipo de texto al otro. Además, el lento cambio del soporte permite que el lector se acostumbre a los cambios formales y le cueste menos seguir los experimentos de la poeta:



Im. 19

El ejemplo citado arriba demuestra con claridad que es imposible leer el texto y

⁴⁰ Esto permite que los críticos incluso hablen sobre distintos tipos de poemas del poemario, por ejemplo Heber Raviolo y Pablo Rocca establecen estas diferencias entre los tres textos que forman un tríptico: «el primer poema vehiculiza sus vivencias a modo “impresionista”, el segundo recupera imágenes del antecedente pero la estructura en función a signos matemáticos, el tercero distribuye las palabras en la página en base a una categorización espacial, aunque las coordenadas sean el tiempo y el mar» (133). La autora del poemario denomina los tres poemas como «uno directo, inmediato, otro abstracto, y otro gráfico» (Berenguer 1976 64).

apreciar la organización espacial de este al mismo tiempo. En la primera variante del poema el significado de las palabras queda casi completamente oculto para el lector durante el primer encuentro, ya que los diferentes tipos de letras y su colocación en el espacio predominan sobre el vocablo. Michel Foucault en su ensayo “Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte” introduce el término «mirón» en lugar de usar el término «lector» para hablar sobre los textos de índole mixto (37). Aunque esta noción intente compaginar las dos actividades que se realizan en la percepción de la poesía visual, sin embargo está claro que el lector tiene que elegir cuál de estas aplicará en primer lugar y cuál en el segundo, debido a que «esta misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura» (Foucault 15).

Además, hay diferencias en cuanto al tiempo en el que se realizan las dos actividades. Según afirma Roland Barthes, «el tiempo de lectura es libre, el tiempo de mirada es diferente» (*Variaciones sobre la escritura* 68). La lectura de un texto escrito es un proceso durante el que se emplea la decodificación de lo que cuenta el texto para poder construir una imagen mental a partir de la información que nos va dando el autor. Este proceso depende mucho del lector, ya que este puede ir fragmentándola, dejar el texto y volver a leerlo. Ver una imagen es un proceso más instantáneo, que, aunque exija contemplación, consiste en obtener cierto mensaje en el momento de encontrarse con la misma: no podemos verla “a medias”, pero podemos leer la mitad de un texto y abandonarlo, para luego poder volver a la lectura. En su artículo “La condición de lo visible: el poema como gesto” en el que analiza los topoemas de Octavio Paz, Esperanza López Parada afirma: «un topoema es un acontecimiento visual innegable, es en realidad un puro acontecimiento» (212) así enfatizando cierta fugacidad de un poema visual. Sin embargo, el caso de Amanda Berenguer es peculiar, ya que las imágenes que

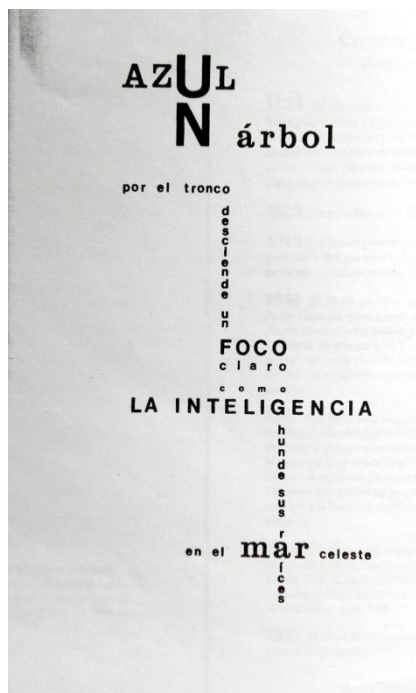
se crean en sus poemas no son ideogramas, como en el caso de Francisco Acuña de Figueroa, uno de los precursores de la poesía visual en Uruguay. En las obras de este autor la forma exterior de la imagen representa un objeto y dentro de la forma hay un texto completamente íntegro:

He aquí nuestra vida: ¡de arena un reló!
 En polvo sus horas se ven deslizar,
 Leves ondas que el río conmueve
 Y una á una desata en el mar;
 Que entre dos eternidades,
 Del pasado al porvenir,
 Punto imperceptible
 Marca su existir:
 Tal del joven
 Que brilló
 La vida
 Voló,
 Sí,
 Cayó,
 ¡Oh Pena
 Como arena,
 Cual río pasó,
 Hijos y consorte
 Dejas, caro amigo, sí,
 En una patria adoptiva
 Que ora gime en pos de ti.
 Mil honores debidos viviendo
 En este recuerdo amor te dejó,
 Ora que no vives, te deja un gemido,
 He aquí nuestra vida: ¡de arena un reló!

Francisco Acuña de Figueroa

Im. 20

En este caso, la forma sirve como un marco, un “envase”, dentro del que se coloca el poema. Las imágenes que vemos en los poemas visuales de Amanda Berenguer son más abstractas, solo indican algo, pero no representan un objeto de la realidad con sus rasgos específicos, la forma y el texto son inseparables. La visualidad en el caso de la poesía de Amanda Berenguer es “débil”, ya que solo implica algo, pero es incapaz de representarlo. Por ejemplo, gracias a la disposición de las letras en el poema “Poniente sobre el mar del miércoles 16 de enero de 1974”, se podría hablar sobre una posible implicación de que las palabras colocadas en vertical en letras mayores y menores implican el movimiento vertical de la caída del sol, pero no se puede hablar sobre la representación pictórica *per se*:



Im. 21

Este hecho también tiene un impacto fuerte en la construcción del significado de un poema visual, ya que el lector no puede identificar qué es lo que ve solo al mirar la imagen, tiene que basarse en el texto escrito (normalmente en el primer texto, que es aquel que proporciona la información) y combinar las dos estrategias de interpretación a la vez. Por otra parte, esta tendencia de no querer implicar nada explícitamente puede representar una actitud hacia la literatura: Amanda Berenguer sugiere una idea o una imagen, pero deja que el lector actúe libremente; quizá esta actitud de la escritora coincide con su punto de vista hacia poesía:

Por una parte, un poema nunca está terminado. Se cree terminarlo sobre la página, se cree terminarlo en la publicación, se cree terminarlo en la lectura, ¿dónde? ¿en la página? ¿en el libro? ¿en el lector? ¿en el oyente? ¿en la memoria de su lectura? ¿en el sueño de su captación? ¿dónde termina? (Berenguer 27)

Una vez entendidas las peculiaridades del texto con el que se encuentra, el lector

tiene que empezar el análisis. Como Philip Bell acude en su artículo “Content analysis of visual images”, «to analyse is to break a content into blocks» (15). Es decir, para entender el significado del texto, el lector tiene que descomponer éste en varios segmentos significativos. Hablando sobre la poesía de Amanda Berenguer, este proceso de descomposición es complicado, ya que se contempla un texto que tiene varios niveles, además, como lo es en el caso de las segundas variantes, ya en sí es fragmentario. Según Theo Van Leeuwen, en el proceso de interpretación están presentes dos procesos: denotación y connotación que, como explica el autor, se basan en «recognizing and finding relation» (94). El lector de la poesía visual trabaja con una obra compleja y el proceso que va a realizar es distinto, ya que se basará en varias denotaciones y connotaciones: unas en el campo del texto escrito y otras en el campo de la imagen. Asimismo, al reconocer los bloques significativos, el lector tiene que volver a vincularlos para poder entender la totalidad del texto. El caso de la poesía de Amanda Berenguer es incluso más específico, ya que el lector opera dentro de un marco semántico y temático pero trabaja con tres textos.

La necesidad de obtener un resultado unívoco después de la interpretación de una obra experimental lleva al lector a la necesidad de realizar cierta traducción. Roland Barthes en *Music, Image, Text* propone que «when we interpret images, we use metalanguage and it itself is a complication: we cannot do a citation of an image» (48). Yuri Lotman a este proceso aplica el término de «transcodificación» (51): «todo conocimiento representa la decodificación de un mensaje. Desde este punto de vista, el proceso de conocimiento se divide en los siguientes momentos: recepción del mensaje, elección (o elaboración) del código, confrontación del texto y del código» (79). Para poder hacerse con ciertas conclusiones a partir de lo que ha leído, el interpretador de un

poema visual tiene que generar su propio texto a base de aquel con el que se encuentra. Curiosamente, el resultado de la interpretación de un poema visual es un texto, la visualidad queda en el campo del soporte. La tarea principal del lector de la poesía experimental es lograr compaginar – por lo menos hasta cierto punto – el texto del autor y aquel que produce el mismo.

Esta lectura ambigua de la poesía visual tiene impacto en la relación que el lector establecerá con el poema. Según Daniel Chandler, existen tres posiciones del lector: «dominant reading» (cuando el lector comparte el código), «negotiated reading» (cuando el lector comparte el código parcialmente pero tiene que adaptarse) y «oppositional reading» (cuando el lector está acostumbrado a un código completamente diferente) (195). En el caso de la poesía experimental de Amanda Berenguer, la lectura que aplica el lector sería la segunda, ya que este comparte el código⁴¹ sólo parcialmente, ya que no es capaz de reconocerlo por completo debido a su índole innovadora.

A razón de las circunstancias recién establecidas, la participación activa del lector en la poesía visual es de vital importancia para la construcción del significado: «the reader is the place where the text is going, it holds the truth together» (Barthes *Image, Music, Text* 148). Según Roland Barthes, tanto la escritura de una obra como su lectura siempre se basan en una práctica lúdica (3). El concepto del juego en sí lleva la noción de la inmersión del otro: el lector tiene que aceptar las reglas del juego y aplicarlas para que el acto comunicativo sea “feliz” («happy» o «succesfully performed communicative act» en términos de John Langshaw Austin (115)). Citando a Umberto Eco en *Obra abierta*, «la lectura de una obra es siempre tanto su percepción como su actuación» (49). El lector de un poema visual es aquel que aplicando sus propias

⁴¹ Además, habría que tener en cuenta que en el caso de Amanda Berenguer y la poesía visual es difícil hablar sobre un código unívoco, debido a que es muy individual y no se basa en ninguna norma.

herramientas – muy distintas en cada caso individual – reproduce el texto que le está dado por el autor. Leer un poema es recrearlo, coger el material proporcionado hace tiempo y devolverlo a la actualidad, permitir que luzca en un momento preciso. Por lo tanto, habría que enfatizar que lo que también es de vital importancia hablando sobre la poesía visual es la colaboración entre el lector y el escritor: en su obra *The act of writing* Daniel Chandler establece la idea que «a text cannot speak for itself: it needs a reader as well as a writer» (5). Detrás de los poemas visuales parece esconderse la idea que el texto en sí no puede sobrevivir, ni siquiera tiene importancia: para que siga vivo es necesario que dentro del mismo se encuentre la subjetividad creadora y la recreadora. Amanda Berenguer también se alía bajo la misma bandera diciendo que «sin el otro, el poema no existe. Si no se escribe para nadie, no se sale de sí mismo, y eso es un modo de alienación» (Berenguer 40). Paul Valéry afirma, que «it is the performance of the poem which is the poem» (99), es decir, el poema llega a ser poema solo en el momento cuando se encuentra con el lector, su existencia previa es un hecho dudoso. El texto sin su interpretación no existe y el verdadero poema es precisamente aquél que genera el lector, no el que escribe el poeta.

Por lo tanto, el lector de la poesía visual no lee para conocer, sino para crear: en términos de George Lakoff «all reading is reading in» (109). En la poesía experimental el «reading in» se hace incluso más notable, ya que el lector tiene que ir rellenando los huecos que le deja el escritor (por ejemplo, en los poemas de *Composición de lugar* el lector tiene que “resolver” las ecuaciones y el proceso de lectura de alguna manera se convierte en un continuo juego de adivinanzas). Brian J. McAllister en su artículo “Narrative in Concrete/Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory”

habla sobre el «meaning – making process» (241). Aquí una vez más nos encontramos con la noción de lectura como proceso más que un hecho.

La importancia del lector en la poesía de Amanda Berenguer enfatiza un aspecto imprescindible para la poética de la autora, varias veces mencionado en estas páginas: la posibilidad de la coexistencia de varios significados posibles. Su concepto del proceso de significación se parece a aquel que establece Julia Kristeva:

signification in literature implies the possibility of denotation. But instead of following denotative sequences, which would lead, from one judgment to another, to the knowledge of a real object, literary signification tends toward the exploration of grammaticality and-or toward enunciation. (*Revolution in Poetic Language* 57)

Es decir, se rechaza la idea de que la literatura puede sugerir una idea unívoca y deja más libertad a su lector: lo que uno tiene que entender al leer el poema no le está impuesto, puede elegir entre varias posibilidades. Según en su libro *Estructura del texto artístico* propone Yuri Lotman «cuanto mayor es el número de semejantes interpretaciones, tanto más profundo es el significado específicamente artístico del texto y tanto más larga su vida. Un texto que admite un número limitado de interpretaciones se aproxima a un texto no artístico y pierde su longevidad específica artística (...)» (93).

Por otra parte, el hecho que la lectura de la poesía visual se base tanto en el lector genera el riesgo de sobreinterpretación. Muchas veces la apertura de un texto experimental permite la predominancia de aquel que lo está interpretando. Umberto Eco

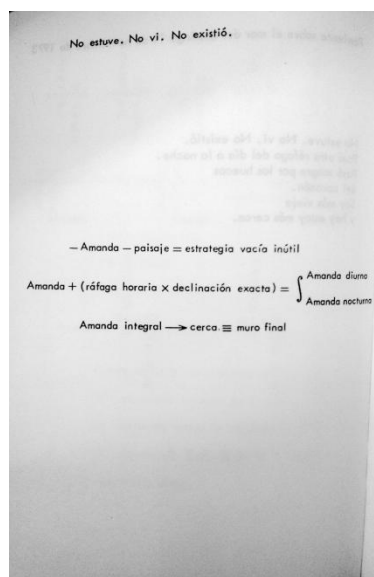
afirma que cada «lector se acerca al texto desde su perspectiva personal» (22)⁴²: es decir, no existe un lector *tabula rasa*. Según Greimas, la lectura de un texto siempre depende de las circunstancias extratextuales (320). Precisamente la predominancia de lo extratextual (lo aportado por el lector) puede perjudicar el significado de una obra de arte. Esta misma idea la desarrolla Yuri Lotman, que afirma que «al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la “superficie” de un pequeño texto (...), el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información a cada uno, a la medida de su capacidad (...)» (36). Debido a la apertura del texto, es posible que el lector empiece a atribuirle significados que no partan del mismo y que tengan que ver solo con su propia subjetividad. Sin embargo, en los poemas de *Composición de lugar* de Amanda Berenguer este problema parece estar parcialmente eliminado por la existencia de las tres variantes: en los trípticos existe el texto base, que suele caracterizarse por alto grado de comprensibilidad, y da al lector ciertas herramientas para trabajar con los textos posteriores, de tal manera “anclándolo” a la realidad del texto.

2.9.1 El sujeto y la autoría

El predominio del lector en la poesía de Amanda Berenguer podría llevarnos a la noción de la muerte del autor barthesiana, esta desaparición de la subjetividad creativa que deja que el texto dependa del *Otro* totalmente. Sin embargo, la poesía de Amanda Berenguer tiene ciertos toques atípicos a la poesía experimental que se manifiestan por una fuerte coexistencia de dos individualidades: por una parte, la del sujeto lírico, que en los poemas de Amanda Berenguer se revela de manera explícita. A pesar de que

⁴² Esta idea la sostiene también Armando Zárate, en enfatiza la importancia de lo imaginativo en la poesía visual (88).

hablemos sobre los poemas que supuestamente representan la caída del sol, el sujeto lírico y sus vivencias también están presentes, aquellos no son unos poemas impersonales y/o descriptivos. Por ejemplo: en el primer poema de “Poniente sobre el mar del sábado 26 de febrero de 1972” se dice «nosotros tenemos hambre», en “Poniente sobre el mar del martes 29 de febrero de 1972” aparece «estamos poseídos», en “Poniente sobre el mar del miércoles 1 de marzo de 1972” «porque sé que renace usted/ sin escrúpulos», etc. Es decir, en casi cada poema (normalmente el poema base) aparece un «nosotros» o un «yo». Sin embargo, algunas veces los límites entre el sujeto lírico y la autora del texto parecen borrosos: en la segunda variante del poema “Poniente sobre el mar del domingo 11 de noviembre de 1973” la poeta menciona su nombre, que permite hablar sobre la presencia del autor:



Im. 22

En la primera variante del mismo poema la predominancia del sujeto lírico también es explícita:

No estuve. No vi. No existió.
Pasó otra ráfaga del día a la noche.
Pasó sangre por los huecos
Del corazón.
Soy más vieja
Y hoy estoy más cerca. (319)

Lo que se quiere demostrar con estos ejemplos es que hablando sobre la poesía de Amanda Berenguer la apertura del texto no se puede confundir con una falta del «yo» en el texto y la eliminación completa del autor como institución generadora del texto. Aunque no rijan la lectura, Amanda Berenguer está presente en lo que dice⁴³.

2.10 Autocensura y la relación con el ámbito creativo durante la dictadura uruguaya

En su libro *Memorias de la generación fantasma* Mabel Moraña postula que no se puede hablar sobre la literatura de un país que vive bajo las represiones de una dictadura sin pensar en las circunstancias sociales (Moraña 22). Sin embargo, el caso de Amanda Berenguer es diferente, debido a que la poeta parece alejarse voluntariamente de la poesía social, que intenta tratar las injusticias del régimen militar y usar la poesía como un arma de lucha. Según Mabel Moraña, esta decisión de la autora podría ser denominada como un «exilio voluntario» (22), un intento consciente de alejarse de las circunstancias socio-políticas. Cuando René Scott pregunta a la poeta sobre la influencia que la realidad socio-económica de Uruguay deja en su obra, la poeta responde «nos

⁴³ Incluirse en el texto parece ser una de las tendencias de la poética de Amanda Berenguer: por ej.: en el poemario *Casas donde viven criaturas del lenguaje* (no se crea usted loco, es arquitectura para pocos) también aparece su nombre: «me siento – entonces – reanimada/ con las flores y el sol entre las manos-/ y de pronto-soy la “joven” Amanda» (17).

encerramos. Encerré parte de mí misma» (Berenguer 71)⁴⁴. Esta actitud podría ser comparada con el caso de otro escritor uruguayo, Mario Levrero, que también decide instalarse en su universo creativo hermético. Desde este punto de vista, Amanda Berenguer emplea las formas experimentales como un tipo de escondite y se encierra en el lenguaje creativo rechazando el mundo exterior. Por otra parte, su relación peculiar con la lengua y el escribir, ya mencionada en las páginas anteriores podría también llevar a ciertas conclusiones: la poeta participa en la realidad “objetiva” del mundo que la rodea a través del poema, su compromiso es el de crear, pensar el mundo a través de la palabra.

Sin embargo, a pesar de que la poesía de Amanda Berenguer refleje muy poco las condiciones socio-políticas, no se puede hablar sobre el hermetismo total de su obra. En la antología *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, dedicada a enfrentarse a la censura de la dictadura y reivindicar los crímenes de la misma, se encuentra un poema de Amanda Berenguer que se titula “Los signos sobre la mesa” y lleva epígrafe «ante mis hermanos supliciados⁴⁵»⁴⁶ (171). El poema conserva los rasgos principales de la poética de Amanda Berenguer – el juego con la lengua, el uso de las preguntas, la introducción de varios tipos de forma – pero trata un tema concreto estrechamente

⁴⁴ En la entrevista con *Aquí*, el 13 de noviembre de 1984 la poeta contesta a la pregunta «¿de qué manera se reflejó en su obra la realidad política de los últimos años?» de manera aún menos precisa:

-La realidad política ¡toda la realidad! ¿Quién puede prescindir de la realidad? ¿Puede el árbol prescindir de la realidad? ¿Puede el árbol prescindir del aire?

A veces, por causas de fuerza mayor, se guardan las voces, los libros como si fueran vivas campanas sumergidas, y se detiene momentáneamente la invasión aérea, la oxigenada respuesta.

El arte como la naturaleza no tiene apuro ni aún en los momentos de la emergencia.

Asimismo, en la correspondencia de la autora las alusiones al régimen militar también son escasas. Uno de los pocos ejemplos que se puede encontrar en las cartas ingresadas al archivo *Amanda Berenguer* en la Biblioteca Nacional de Uruguay sería el comentario evasivo que hace escribiendo a Srta. Trinidad Pérez el 15 de marzo de 1974: la poeta menciona «condiciones tan especiales que vive en este momento el Uruguay», que dificultan la publicación de su libro *Conjugación*.

⁴⁵ En la publicación del mismo texto en *Los signos sobre la mesa* (2002) la palabra «supliciados» se cambia por una quizá un tanto más directa, «torturados».

⁴⁶ El texto completo se publica en el apéndice 2.

ligado a la “realidad objetiva”. Además, el poema parece explicar por qué Amanda Berenguer escribe relativamente poco sobre el tema de la dictadura:

había mirado ilustraciones

recorrí lugares

leí los textos

pero inventé vendas

borré imágenes

borré vías de acceso

lo supe alguna vez y los escondí.

lo sé ahora

muy cerca está ocurriendo

(...)

me trago la saliva

la palabra me traiciona

(...) (173, 178)⁴⁷

⁴⁷ Otro poema del mismo tema sería “Preguntas”, publicado en el poemario *Dama de Elche*:

no pregunté por mi padre
por mi hermano
muertos en su cama sencilla
pregunté por “los desaparecidos”
a los que no identifica ni recibe la palabra
porque en mi tierra
remontando el Río de la Plata-
grande como el mar-
como medusas enlutadas
como corales de vergüenza y hueso
crece
un bosque oscilante de cadáveres sumergidos
(...)
allí no viven los peces del recuerdo
ni les alcanza la justicia su taza de leche

El periódico *La hora cultural* (30 05 1987) comenta este texto de la manera siguiente:

El poema citado nos devuelve al mismo sitio del que hemos partido al empezar el análisis de la poesía de la autora uruguaya: la duda sobre las capacidades expresivas de la lengua y el presentimiento sobre su impotencia a la hora de reflejar temas tan complicados y dolorosos como son la dictadura y sus crímenes. Amanda Berenguer aparenta saber que la palabra puede ser todopoderosa, pero al mismo tiempo es capaz de traicionar, fallar representando algo muy sutil y quizá esta decepción la lleva a interesarse aún más en su funcionamiento. Haciendo uso de la metáfora de Belén Gache se podría decir que Amanda Berenguer se da cuenta de que es difícil encontrar «el mundo detrás de las palabras. Detrás de las mismas encontramos más palabras» (17).

(...) esa cántiga final, “Preguntas”, donde vuelven (¿pero estaban fuera?) las urgencias, lo inmediato, la labor tenebrosa del “Proceso”, el preguntarse por los amados amigos, por los “NN”, por los “desaparecidos” que nos duelen. Porque quien desciende al infierno (al personal, al de los “Otros”) deber dar noticias (...)

Poética

Los artículos determinantes,
los sustantivos masculinos
o femeninos,
los verbos flexivos
los complementos directos,
los adicionales de tiempo o modo,
los adverbios de lugar,
los pronombres personales,
los declarativos de situación,
los puntos y comas;
la sintaxis, el verbo,
la rima, la antirrima,
la métrica,
las expresiones interrogativas,
el texto, la poesía, las poéticas:
todo a la basura

(Poseías completas 359)

3. Clemente Padín

3.1. *Ovum 10* y *Los Huevos del Plata*

El análisis de la trayectoria creativa de Clemente Padín va a partir de un breve análisis de las revistas *Los Huevos del Plata*⁴⁸ y *Ovum 10*⁴⁹ que dirigió, debido a que aquellas han dejado una huella notable en el desarrollo de la poesía visual en Uruguay.

Las revistas recién mencionadas tuvieron dos fines principales: en primer lugar, la divulgación de la poesía experimental en el país – se publicaban poemas de varios autores (tanto uruguayos como extranjeros), se traducían obras que antes no se habían publicado en español, cada número llevaba listas de las organizaciones y revistas que se dedicaban a la poesía visual, organizaban exposiciones, es decir, se manifestaba un esfuerzo claramente expresado a crear una red de escritores que se dedicaban a las artes experimentales al nivel nacional e internacional—. En segundo lugar, los poetas reunidos bajo el umbral de la labor editorial querían enfrentarse a la hegemonía cultural de la Generación del 45, con lo cual se puede hablar sobre cierto carácter rupturista que caracteriza dichas fuentes.

Los Huevos del Plata, según Luis Bravo, tenía inclinación hacia la poesía surrealista (Bravo, “50 años de los Huevos Del Plata. La disidencia poética de los HdP”). Como afirma Alfredo Alpini, era una revista que tenía más o menos 300 suscripciones, es decir, estaba dedicada al público específico y minoritario (Alpini, “Los Huevos del Plata y el 68”). En el acto de la apertura del evento “50 años de *Los Huevos*

⁴⁸ En total salen 14 números entre diciembre de 1965 – noviembre de 1969. La revista fue editada junto con Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses.

⁴⁹ Nace cuando *Los Huevos del Plata* deja de publicarse. La revista tiene dos etapas: en la primera salen 10 números entre 1969 – 1972 y en la segunda (entre 1973 – 1975) la revista se dedica al arte correo. Dirigida solo por Clemente Padín.

del Plata” Clemente Padín afirma que aquella era «una revista generacional, de jóvenes enfrentados a sus padres» (Padín, "50 años de los Huevos Del Plata. Apertura del evento."), debido a que la generación anterior se había apropiado del espacio cultural y «no dejaba espacio ni para publicar, ni para exponer» (Padín, "50 años de los Huevos Del Plata. Apertura del evento.") a los escritores jóvenes, que emergían aspirando provocar una transformación estética. La revista entonces se consolidó como un espacio dedicado a aquellos que se sentían marginados y/o reprimidos por el discurso oficial y tenía como propósito convertirse en portavoz del discurso experimental. Sin embargo, la ruptura no era total: Clemente Padín hace hincapié en que los jóvenes estaban de acuerdo con la postura política de sus antecesores, pero querían cambiar la manera de comunicar y para hacerlo había que empezar cierta lucha (Padín, "50 años de los Huevos Del Plata. Apertura del evento"). Asimismo, a través del tono irónico, muchas veces incluso burlesco, se hacía una «crítica feroz a la cultura capitalista y a la estructura económico-social» (Alpini, “Los Huevos del Plata y el 68”). Entre otras características, Alfredo Alpini destaca el tono mordaz y antisistema de las publicaciones de las revistas:

[Los Huevos del Plata] se oponen al discurso normativo del maquié 60 uruguayo. En este sentido, apostaron a la subjetividad, a la imaginación, a la creatividad y a nuevas formas de expresión autogestionadas (...). Postulaban un cambio desde la cultura, removiendo en gran medida el maniqueísmo ideológico imperante. Asumieron, de este modo, una crítica burlona y sarcástica hacia la

cultural ilustrada (...) [esto era] una de las primeras experiencias contraculturales que conoció el país.⁵⁰ (“Los Huevos del Plata y el 68”)

La revista en sí era una «revista-objeto» (descripción que en su discurso “La hachepiencia y el surgimiento de la neovanguardia en Uruguay” ofrece Ignacio Dasilio), la innovación a la que se aspiraba se observaba para empezar en su diseño: por ejemplo, llevaba notas colocadas en varias direcciones al margen de la página que hacían que el lector girara la revista mientras la leía. Luis Bravo denomina *Los Huevos del Plata* como una revista «transtextual» (Bravo, “50 años de los *Huevos Del Plata*. La disidencia poética de los HdP”). Esta era una revista-acción, igual que lo era la poesía que se anhelaba promover a través de sus números.

Ovum 10, por su parte, nace como una fuente más especializada, ya que estaba dedicada excepcionalmente a la poesía visual, mientras la primera publicaba tanto prosa como poesía. La acotación del corpus de la revista permite apreciar como la poesía visual adquiere cierta importancia y va ganando su propio espacio dentro del contexto cultural uruguayo de la época. Describiendo el periodo del auge de la poesía visual en el país Clemente Padín marca también la importancia de la existencia de una generación consolidada, en la que abundaban poetas que se dedican a la “nueva poesía”, y, por lo tanto, emerge la necesidad de contar con un espacio de publicación propio: «en todas las generaciones había atisbos de la poesía visual. Pero con la generación nuestra, la de los 60, esto fue muy intenso, hubo muchas exposiciones, varias revistas y creo que nunca

⁵⁰ Una idea muy parecida aparece en *La generación crítica* de Ángel Rama: «los poetas novísimos se han puesto a explorar con poca fortuna, el malditismo (la revista *Los Huevos del Plata*) pero sobre todo han iniciado un camino más imaginativo, libre, ardiente, donde la subjetividad se integra a un mundo en ebullición, participando de su ansia de conflagración» (400).

más se dio este movimiento tan intenso. Fue así en toda América Latina, fueron estos años, un gran empuje» (entrevista con la doctoranda, inédita).

Hemos de mencionar que tanto *Los Huevos del Plata*, como *Ovum 10* se dedicaban también a la publicación de los discursos críticos (artículos y manifiestos) que trataban el tema de la poética emergente. El primer número de *Ovum 10* abre con un artículo en el que Clemente Padín explica el concepto de la “nueva poesía”⁵¹:

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimeraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías flexivas, el complemento, la versificación, los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. (...) guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje. (*Ovum 10*, Nr. 1)

Tanto el mensaje el sí como el tono del mismo marca claramente el anhelo de un cambio radical, un desarraigo de la estética anterior para ir creando un tipo de expresión artística independiente. En el mismo texto el poeta también incorpora unas líneas que definen el tipo del lector al que va dirigido su discurso y la poesía experimental en sí: «la antigua relación poética lector oyente desaparece en virtud que (...) ambos son responsables de la realización total del acto poético» (*Ovum 10*, Nr. 1). Es decir, nos encontramos frente a una corriente artística que se caracteriza tanto por una base teórica consolidada, como por una praxis ya bastante explorada. La poesía experimental deja de ser una práctica individualista y parece ir convirtiéndose en una suerte de movimiento bien gestionado.

⁵¹ Cada número posterior llevaba un párrafo de introducción en el que se decía que «*Ovum 10* es una revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía dirigida por Clemente Padín».

Asimismo, ambas revistas formaban una suerte de canon de la poesía experimental. *Los Huevos del Plata* a través de las editoriales *La yema*, *La clara* y *La cáscara* incluso llegaron a publicar libros. Debido a que estas revistas eran las fuentes predominantes en la divulgación de la “nueva poesía”, en las manos de los editores de la revista se encontraba cierto monopolio, que les permitía controlar y formular el concepto de lo que era la poesía experimental de la época.

Debido a que Clemente Padín se compromete con activismo y se hace partícipe del mismo, su obra también se impregna de cierto *accionismo*. El artista baja de su torre del individualismo poético y decide abrirse al mundo que lo rodea. Esta continua participación, tan ajena a Amanda Berenguer, será uno de los leitmotivs principales en la obra de Clemente Padín, que se analizará a continuación.

3.2 La poesía visual

La poesía visual de Clemente Padín podría dividirse en dos bloques temáticos: los poemas comprometidos con el contexto socio-político y los poemas en los que se trabaja excepcionalmente con la lengua o la búsqueda de la forma. Debido a esta ambivalencia es imprescindible realizar ciertos ajustes en el planteamiento del análisis: en el capítulo 3.2 se hablará sobre los poemas visuales correspondientes al segundo grupo, ya que los textos destinados a impulsar cambios en la sociedad formarán una parte del apartado dedicado al arte contextual de Clemente Padín, en el que se analizarán las obras comprometidas.

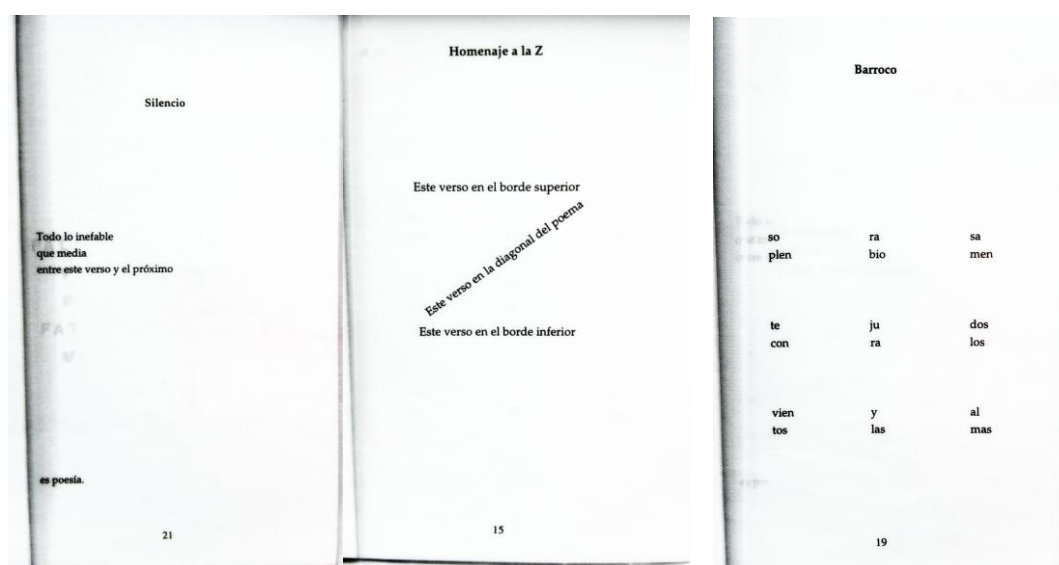
3.2.1 La poesía visual “abierta”

Una de las diferencias principales a través de las que los poemas visuales de Clemente Padín se distinguen de los de Amanda Berenguer es que en este caso el lector se encuentra con un solo texto. En *Composición de lugar* de Amanda Berenguer había un texto-base que facilitaba la lectura, mientras que en la obra de Clemente Padín toda la carga semántica y expresiva se concentra en un solo texto. Por consiguiente, leyendo sus poemas el lector ya no tiene tiempo para acostumbrarse a los cambios gradualmente ni puede comparar un poema experimental con su variante “convencional”. El encuentro del lector y el texto se produce en un solo instante, el texto florece frente a este en su totalidad y la reacción de la mente receptora tiene que ser inmediata.

En sus poemas visuales Clemente Padín sigue desarrollando las mismas estrategias creativas presentes también en la poesía visual de Amanda Berenguer: investiga la posición del verso en la página, ya que en la poesía visual «las palabras y el espacio en el que se inscriben pasan a ser considerados como objetos capaces de autoexpresarse y no sólo en tanto que unidades significativas de un lenguaje particular» (Padín, “El arte latinoamericano de nuestro tiempo” 66), introduce el repertorio de signos muy amplio, rompe con la sintaxis e incluso llega a manipular las normas de la lógica. Independientemente de que el poeta juegue en gran medida con el signo, procurando acabar con las connotaciones usuales y creando sintagmas inesperados, no se debería pensar que los signos se liberan de sus significados por completo y quedan semánticamente vacíos. Clemente Padín, al igual que Amanda Berenguer, amplía los límites del signo, multiplica el significado, introduce la redundancia, haciendo posible

de este modo la coexistencia de varias interpretaciones, pero, a su vez, los ejemplos del alejamiento total del significado son escasos.

Una de las vías de experimentación preferidas por Clemente Padín es el juego con el espacio de la página, sirviéndose de este como medio principal de significación (el mismo paso con frecuencia se aprecia en las segundas variantes de los poemas de Amanda Berenguer).



Im. 23

Im. 24

Im. 25

En el poema “Silencio” en la imagen 23, que a primera vista no tiene nada explícitamente visual, el poeta hace uso del espacio vacío entre los versos para generar el significado del poema. Los vocablos empleado en el poema comunican muy poco: cumplen la función indicativa sugiriendo dónde se esconde lo esencial de la poesía. Irónicamente, el “verso” semánticamente más activo es aquel que se queda sin palabras. Asimismo, el título del poema es “Silencio”, con lo cual entre el título y el espacio en blanco también se establece un vínculo: el título es la primera pista que lleva al lector al significado. Clemente Padín se enfrenta a la idea de que el texto escrito del poema es el

único elemento que puede llevar el mensaje, abandona el discurso descriptivo y busca tensión entre lo dicho y lo ocultado, de tal manera la suspensión de la palabra llega a ser incluso más importante que el texto en sí. Por otra parte, Enrique Sacerio-Garí afirma que «el espacio entre las palabras, al ser explorado atomísticamente por la tipografía, viene a revelar (irónicamente) más y más sintaxis» (168). Es decir, la relación entre el vacío de la página y la palabra también puede comprenderse como cierto tipo de relación sintáctica. Por lo tanto, se puede observar que la aspiración ambiciosa a romper con las reglas, muy frecuente en los textos vanguardistas⁵², se golpea contra el muro de ciertas limitaciones: en lugar de unas normas (como las del sintaxis “tradicional”) se gestan otras, que tendrán la misma importancia para el texto. Aquí se podría reflexionar sobre la posibilidad de la existencia de un texto libre, completamente fugaz y evasivo, ya que cualquier intento a interpretarlo lo somete a una serie de operaciones reduccionistas. El poema visual, como cualquier otro poema, se basa en las relaciones que se establecen entre sus elementos y precisamente estas relaciones posibilitan su legibilidad. Un poema visual, por una parte, rige las normas adaptándolas a sus necesidades, pero, al mismo tiempo, está regido por las nuevas restricciones que se producen en el proceso de su creación.

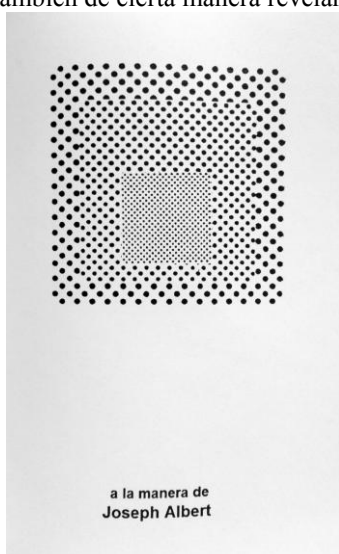
En el poema “Homenaje a la Z” la colocación de los versos en la página y los espacios vacíos que se producen entre estos hacen posible la aparición del símbolo. Ya en el título del poema se puede apreciar la ironía (otro rasgo recurrente en las prácticas vanguardistas): el poema es un homenaje, pero es un homenaje a una letra del alfabeto, un objeto cotidiano, de más que escasa importancia⁵³. La disonancia entre el contenido

⁵² Nos referimos a las vanguardias estéticas.

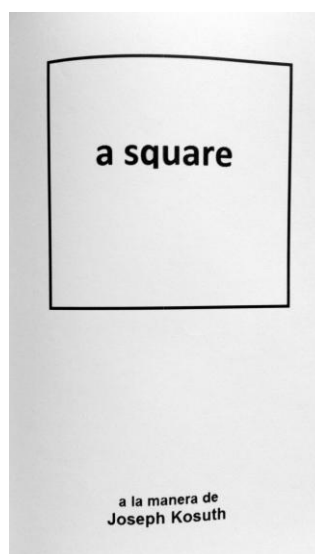
⁵³ Otro homenaje irónico que se encuentra en la obra del autor es “Homenaje al cuadrado” creado en 1999 (los otros ejemplos pertenecientes al ciclo se encuentran en el apéndice 1): aquella es un serie de

del poema y el género al que este se atribuye provoca cierta disonancia y está destinada a sorprender al lector. Además, los versos, al leerlos⁵⁴, no aportan ningún significado: son de índole completamente descriptiva y repiten la información que ya nos está dada en la forma del poema, con lo que se produce un efecto tautológico. Es uno de los pocos ejemplos en los que Clemente Padín «vacía el significado» (Dencker 52) del texto para de cierta manera despistar a su lector: este espera recibir alguna información adicional

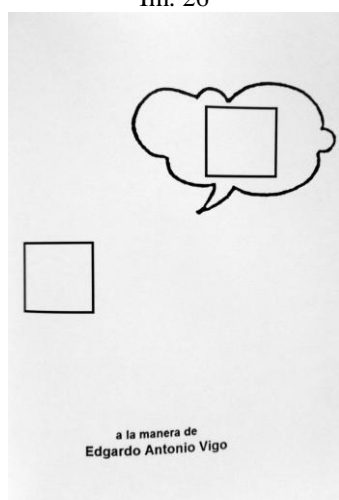
textos en los que el autor va retomando las estrategias creativas características de otros artistas de la época y así también de cierta manera revelando su canon personal:



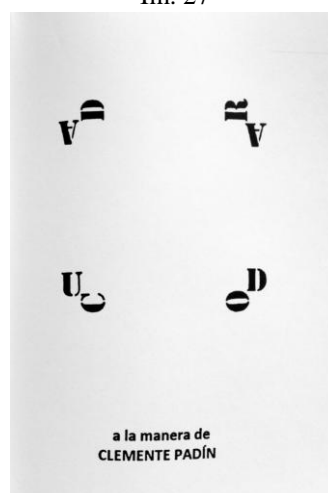
Im. 26



Im. 27



Im. 28



Im. 29

⁵⁴ En el caso de los poemas de Clemente Padín, igual que en el de Amanda Berenguer, también resulta complicado encontrar un término exacto para denominar la actividad que realiza el lector que se enfrenta a las obras en las que convergen las palabras y lo icónico. Para mantener la integridad terminológica, se seguirá empleando el término “leer”.

leyendo el verso, pero eso se le impide. Este es uno de los casos en los que el poema se niega a colaborar con el *Otro* y lo deja frente a una imagen que se resiste a la interpretación más detallada, se produce una inversión bastante curiosa: no es que el interpretador no quiera acercarse al texto, sino que el poema se encierra en si mismo y no deja que el lector se adentre.

En el poema “Barroco” se emplea otra estrategia creativa clásica de la poesía experimental: el poeta destruye las palabras en sílabas y las coloca en bloques simétricos. Así Clemente Padín dificulta la lectura (aunque esta sigue siendo posible) e introduce un ritmo distinto: un *staccato*, que cambia la sonoridad del poema. Aquí se puede apreciar cómo la superficie del poema, lo visual, está directamente vinculado con otras facetas suyas y es capaz de modificar la manifestación de otras modalidades del poema, como lo es el ritmo. Además, tanto en este poema como en “Homenaje a la Z”, el poeta elimina el verso como el soporte principal de la poesía, procurando conseguir la expresión «directa-analógica» y no «lógico discursiva» (Padín, “El presente de la poesía concreta”). La hipótesis que se puede ofrecer en este caso es que no es que en la obra de Clemente Padín no haya intento a comunicar, sino que se busca encontrar otra manera de comunicación. Asimismo, el mensaje que quiere transmitir el artista no necesariamente es una “historia”, sino también puede tener otro objetivo: reflejar el propio proceso de la creación del poema, aspecto que liga sus textos con los de Amanda Berenguer. Según Guillermina Fressoli:

Padín perturba el orden de las palabras, mueve vocablos para dar a ver sentidos contradictorios, metamorfosea las palabras estableciendo sentidos en los cambios que visibiliza. Reitera, invierte, da vuelta, transgrede las letras y el decir. En ese rodeo la palabra adviene imagen y la imagen se desplaza a la

incorporación de las letras, el lenguaje se establece como insumo de la forma» (“Clemente Padín”).

Clemente Padín trabaja con el lenguaje artístico como si fuese un artesano, palpando sus posibilidades, buscando cambios, calentando la arcilla de la lengua entre sus manos y buscando darle la forma más apropiada en el instante de la creación. Según en su artículo “Textualidades y mediaciones” afirma Martín Palacio, «se vislumbra en Padín aquello de que las vanguardias es el trabajo experimental a nivel de lenguaje, que amplía artística y culturalmente el repertorio de la sociedad, o sea, el conjunto de informaciones que la sociedad dispone sobre la realidad en cierto momento histórico que ayudan a comprenderla y transformarla» (7 – 8). Los poetas se autoimponen la meta de apropiarse de la lengua y a través de la misma de ciertos cauces del razonamiento del espectador permite hablar sobre un paralelismo entre los tres autores pertenecientes al corpus de la tesis.

A pesar de los intentos a deshacerse de la carga léxica, en los poemas de Amanda Berenguer sigue existiendo la predominancia de las palabras sobre los signos de otra índole. Clemente Padín, mientras tanto, parece aspirar a una economía algo más extrema:



Im. 30



Im. 31

En los ejemplos que se citan arriba, el poeta reduce el texto al máximo: quedan solo las palabras que son imprescindibles. Todo el significado del poema se concentra en un solo segmento y los matices los aportan precisamente los cambios visuales. En el texto de la imagen 30 el poeta juega con la ambivalencia del sentimiento amoroso sirviéndose de la clásica dualidad amor/odio. Para proporcionar aquella idea Clemente Padín emplea solamente las palabras clave. La dualidad del sentimiento y la relación entre los dos conceptos la proporciona precisamente la forma gráfica del poema: la colocación de una palabra dentro de la otra. Más que las palabras en sí, es significativo el cómo el autor las trabaja. Sin el soporte visual el mensaje se evaporaría o se necesitaría hacer uso de más vocablos para transmitirlo. Lo visual en este caso se usa como un sustituto de texto. Asimismo, la elección de un tópico recurrente en el discurso cultural y la aplicación de una dualidad léxica lo bastante conocida podrían atribuirse a la necesidad de un eje reconocible en la poesía visual: la falta de la explicación hace que el autor tenga que asegurarse que el lector haya de reconocer los conceptos de los que hace uso y sabrá cuáles son sus connotaciones usuales.

El poema en la imagen 31 es incluso más depurado: el lector se encuentra con una sola palabra escrita usando una grafía muy minimalista y solo la transformación de una letra – la v – puede aportar pautas para la interpretación (implica la caída, el deshacerse, es decir, apunta hacia el campo semántico de “lo negativo”). En el caso de este poema la letra es el único elemento que mueve la interpretación, debido a que la palabra en sí es demasiado abstracta. Además, la palabra «love» con la «v» yéndose hacia la parte del debajo de la página hace que la palabra ante los ojos del lector empiece a mostrarse como un objeto movedizo, algo que es capaz de desplazarse no solo en el tiempo de la lectura, sino también en el espacio de la página. La falta de precisión hace que el texto se vuelva más abierto. La palabra refinada, alejada de todos los contextos posibles se muestra “desnuda”, el lector trabaja con «la palabra irradiando toda su fuerza expresiva como si la hubiéramos visto u oído por primera vez» (Padín, “El presente de la poesía concreta”). A través del extrañamiento y de la falta del contexto la poesía visual hace que la palabra luzca por su desnudez, nos devuelve a los primeros encuentros con la lengua, a cierta inocencia y la incertidumbre que estos provocan.

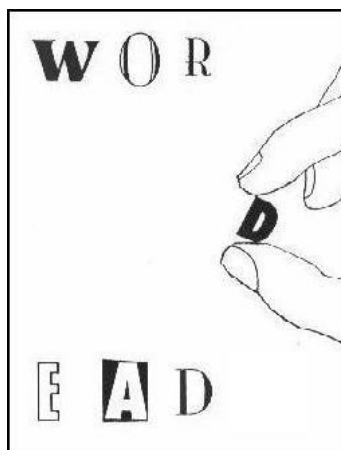
Otro ejemplo que pertenece al grupo de poemas léxicamente depurados es el texto titulado “Dinámica”:



Im. 32

El cuerpo del poema consiste en un círculo que ocupa todo el espacio de la página y se compone de la palabra «abajo», que se repite 4 veces formando un círculo. De este modo, se crea un juego en cuanto al significado del poema: la palabra se refiere a un movimiento (caída hacia abajo) o una posición (estar abajo). Sin embargo, la forma del poema sólo puede proporcionar la noción del movimiento en círculo, una noción difícilmente compaginable con el significado del lexema. Empero, ambos conceptos apuntan al título de la obra: implican algo que se mueve, *ergo*, es dinámico. Igual que el poema con la palabra «love», este texto trabaja con nociones muy abstractas y no guía al lector hacia un referente concreto. El texto y el dibujo forman una entidad, pero no es el caso del caligrama, debido a que en los poemas de esta índole la forma y el significado forman una sola entidad. Por lo tanto, aquí se podría aplicar el término de William John Thomas Mitchell: ya no se habla sobre el texto y la imagen, sino sobre una suerte del objeto híbrido, un «imagetext» (98).

La búsqueda de la relación entre lo pictórico y las palabras en los poemas de Clemente Padín se aprecia en versiones diferentes: desde la exploración de las formas textuales, como aquellas que se han visto en las páginas anteriores, hasta la fusión de la palabra y el ícono *per se*:



Im. 33

En el poema citado en la imagen 33 se introduce un dibujo de unos dedos que están sujetando la letra final de la palabra «word» y situándola en el medio de la página, permitiendo que la palabra posterior adquiriera una primera letra y se forme la palabra «dead». La estrategia creativa es la misma que se ha visto anteriormente: con el propósito de que el significado irrumpa a base de contradicción, se juntan dos palabras distintas. Lo que es notable en este caso, es que en lugar de buscar una posición en la página que sea favorable para lograr dicho efecto, para unir las dos palabras el autor introduce un tipo de actante. El poema adquiere cierto cinetismo, debido a que se implica un movimiento, la obra “está en construcción” y el lector hasta puede ver “el sujeto” que está realizando la acción. El interpretador se encuentra con un signo naciente, una posibilidad del significado, que tiene que llevar a cabo durante la lectura, ya que ninguna de las palabras – «word» o «dead» – está presente en el sentido estricto, ambas

necesitan que alguien opte por su existencia, que la legitime. Es decir, en realidad aquella mano que se observa en el poema pertenece al lector mismo, es él quien va a decidirse por una u otra palabra. Además, a través del texto se transmite una idea muy cercana al programa estético de la poesía experimental: los dedos cogen una letra como si fuese algo material, por lo tanto se hace hincapié en la lengua como objeto, enfrentándose en la tendencia a atribuirla al universo de las abstracciones.

La reducción de la cantidad del texto en la poesía de Clemente Padín puede llevarse hacia lo extremo:



Im. 34

El poema en la imagen 34, como la mayoría de los textos de autor que se caracterizan por un mayor grado de visualidad, no lleva título, lo que sugiere cierta actitud del poeta: el intento de alejarse de su obra, el dejarla completamente entregada al *Otro*⁵⁵. Entre los símbolos⁵⁶ de los que se compone el texto se pueden leer el nombre y

⁵⁵ Asimismo, la decisión a abstraerse del título acerca el poema al ámbito de lo pictórico.

el apellido del poeta. La inscripción dentro de su propia obra es una característica que Clemente Padín comparte con Amanda Berenguer y Luis Camnitzer. Una vez alejado de su papel de creador omnipotente, el artista se asoma a su obra y forma una parte de la misma, convirtiéndose así en un elemento signifiante más. El poeta ya no es solo la conciencia y la mano que crea, sino también está (re)creado por su propia obra. Por otra parte, los signos de puntuación recuerdan al lector a un texto “convencional” y supuestamente tendrían que proveer cierto tipo de información (por ejemplo el cambio

⁵⁶ Aquí hay que hacer hincapié en un rasgo de la poesía de Clemente Padín que ya se ha mencionado en las páginas anteriores: la investigación meticulosa del aspecto gráfico de las letras. El aspecto visual de las letras en la obra de Clemente Padín también se emplea para repetir el significado del texto, creando cierta redundancia, como se puede apreciar en el poema “Poética”:

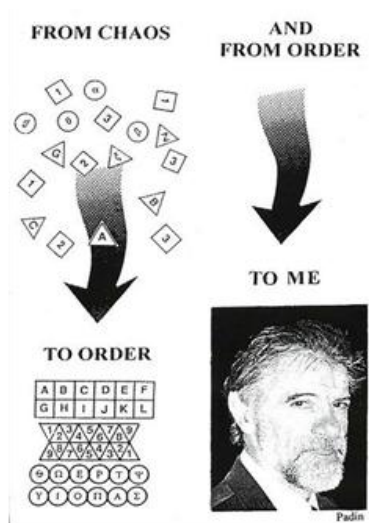


Im. 35

El texto se basa en contraste de las palabras «inscripción» y «escritura», que en sí llevan cierta contradicción. Este toque de diferencia lo sostiene el aspecto gráfico de las letras: la palabra «inscripción» imita la escritura a mano, enfatizando la individualidad y lo procesual, mientras que la palabra «escritura» está compuesta de letras más monumentales. Estos ejemplos demuestran que la poesía visual no es solo una mera composición de texto+dibujo o sustitución de uno por el otro, sino lleva más complejidad. Lo visual de la poesía experimental epieza con las letras. El autor busca tanto una visualidad interior (del texto que escribe) como la exterior (la relación del texto y la ilustración). Como afirma Mary Ellen Solt «if he [a poet] is going to find poetry in the visual dimensions of words, he must learn how to handle them typographically» (“Concrete poetry: a world view”).

de la entonación en la “frase” que debería suponer el signo de exclamación). Sin embargo, este poema hace todo lo contrario: pretende indicar, pero no lleva a ninguna parte.

Inscribiéndose en su propio discurso Clemente Padín da un paso incluso más lejos:



Im. 36

En este texto el autor incluye su propia foto, un soporte meramente testimonial, y el pronombre personal «me». Los dos guían al lector a una subjetividad especial. Si en el poema anterior el nombre «Clemente Padín» aparece más como un ‘él’, es decir, no hay ninguna mención de primera persona, en este caso sí se habla desde la primera persona. En lugar de buscar la idealización del artista como alguien que vive entre el lector y el mundo del “más allá” de la poesía, el autor se autoposiciona en un lugar peculiar, impreciso y autoirónico: «del caos a la orden, de la orden a mí», dice Clemente Padín, y no queda muy claro, si la consciencia creadora se acerca más al caos o al orden, la “nueva poesía” desacraliza al creador.

Del mismo modo que en los textos de Amanda Berenguer, en los poemas visuales de Clemente Padín el lector sufre ciertas incomodidades, a menudo se le exige entregarse a lo que le requiere el texto. El que se acerca a los textos de la poesía experimental tiene que caracterizarse especialmente por lo que Ernst Hans Gombrich denomina como «moving mind» (213): una mente flexible, preparada para transformarse según lo que le exija la obra. Un poema visual es un texto cinético que, más que *un* significado, encierra varias posibilidades significativas: es un poema «más de consecuencias que de conclusiones» (Young 14), un texto que hace cierto impacto en el lector pero no pretende a contentarlo con una respuesta.

Clemente Padín sugiere que «el poema no se “escribe” solamente con palabras, sino con signos de cualquier lenguaje» (Padín, “El presente de la poesía concreta”). Según el poeta, «el gran concepto de los poetas concretos fue demostrar que la poesía es forma (...) Lo que dinamizaría la comunicación es la forma en cual se transmite. Precisamente cuando aparece un nuevo medio o soporte o corriente artística o poética, éste acciona desde la forma de la expresión, generando nuevas maneras de decir las mismas cosas» (Padín, “El presente de la poesía concreta”). Trabajar dentro de esta corriente supone una constante búsqueda de paralelismos y diferencias intentando servirse de estos como herramientas para crear significados. Aquí resulta de gran importancia una idea de William John Thomas Mitchell: «the real question to ask when confronted with these image-text relations is not “what is the difference (or similarity) between the words and the images?” but “what difference do differences (and similarities) make?”» (31). Es decir, la poesía experimental no se basa en notar y hacer uso de las diferencias del texto y la imagen, sino en observar cómo estas diferencias pueden ser manipuladas para la creación del significado de la obra.

3.2.2 La poesía como imagen

Dentro de la trayectoria creativa de Clemente Padín hay un ciclo de poemas, llamado “Signografías y textos” en el que sobresale la poesía asémica⁵⁷.



Im. 37

Según dice Nicteroy Nazareth Argañaraz:

las “Signografías y textos” son poemas visuales no semánticos, en los que se observa un intento a incorporar elementos de superficie como constituyentes del texto. Así, las letras, con sus diversas formas, que estarían incluidas en las artes plásticas, pasan a formar parte del poema, readquiriéndose, de este modo, el significado visual perdido desde que se estandarizó la página impresa y la escritura se volvía una mera función de sonido. (54)

⁵⁷ Debido a que no se van a analizar los rasgos de cada obra perteneciente al ciclo, para no recargar el texto de la tesis con las imágenes en este apartado se van a citar dos ejemplos y el resto del ciclo se encontrará en el apéndice 4.

Si en la poesía de Amanda Berenguer se podía hablar solo sobre ciertas afinidades con la poesía asémica, Clemente Padín se dedica al género completamente: se hace imposible cualquier intento de leer el texto y obtener información de las palabras, ya que las letras no solo no las forman, sino que ellas mismas aparecen transformadas, de tal modo que al lector le cuesta reconocerlas – por ejemplo, mientras en el texto a la derecha de la imagen 37 podemos identificar la «g» y algunas de las letras que la rodean, en la imagen a la izquierda este proceso se hace más complicado –. Además, dentro del mismo ciclo cunden varios ejemplos de la transformación tan radical, que, sin saber previamente que se trata de una letra, el lector probablemente sería incapaz de reconocerla:



Im. 38

Lo que queda en este caso es una huella del signo, una posibilidad significativa que no se lleva a cabo, porque, en primer lugar, le falta consistencia formal. Clemente Padín produce un tipo de cambio en el sistema de los signos: la letra pasa a ser un ícono

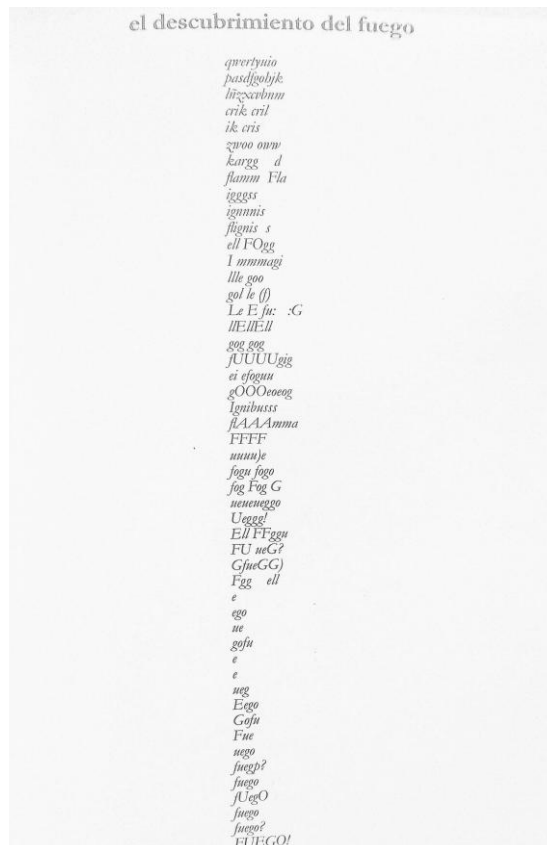
de extraña índole, ya que es un símbolo pictórico, pero no contiene información alguna, por lo tanto los poemas asémicos se componen de signos cuya capacidad significativa se ve silenciada. Como el propio autor afirma en “Lo verbal y lo visual en el arte Uruguayo”:

grafismos o signos aparentemente indescifrables funcionan como mediadoras entre el mundo y el hombre, generando polisemias múltiples, comandadas a través de procesos retóricos en nada diferentes a los habituales, ante las que solo cabe interpretar algún significado posible, de acuerdo al nivel de conocimientos y de experiencia personal de cada lector (s.p.).

El poeta procura implicar que las conclusiones a las que llegará el lector al leer este tipo de obra dependerán de sus experiencias y conocimientos previos, esta será una interpretación muy abstracta, probablemente más una reacción emocional que una interpretación que partiera directamente del texto. Es decir, el lector ya no puede “traducir” un poema asémico en palabras, como lo podría hacer con otras obras que tienen cierto grado de lo que podríamos llamar “lo narrativo”. Lo que se puede apreciar en la cita de Clemente Padín es un intento de convencer que la poesía visual tiene que tener sentido, es capaz de proporcionar un significado como si estuviese temiendo el desprecio de las obras que no portan ningún mensaje verbal. Empero, el significado de un poema asémico es cabalmente su forma, su existencia como una superficie abstracta, el lugar en el que el ojo del lector juega y a la vez descansa, sin tener que penetrarlo realizando la tarea interpretativa. Simón Fiz Marchán en *Del arte objetual al arte de concepto* habla sobre «un placer visual neutral» (115) de una obra de arte, enfatizando que la búsqueda del significado en algunos casos es un paso erróneo. Precisamente en el

caso de la poesía visual la búsqueda del significado forzosa y obsesiva puede llegar a ser destructiva, ya que está desligada de la naturaleza del texto.

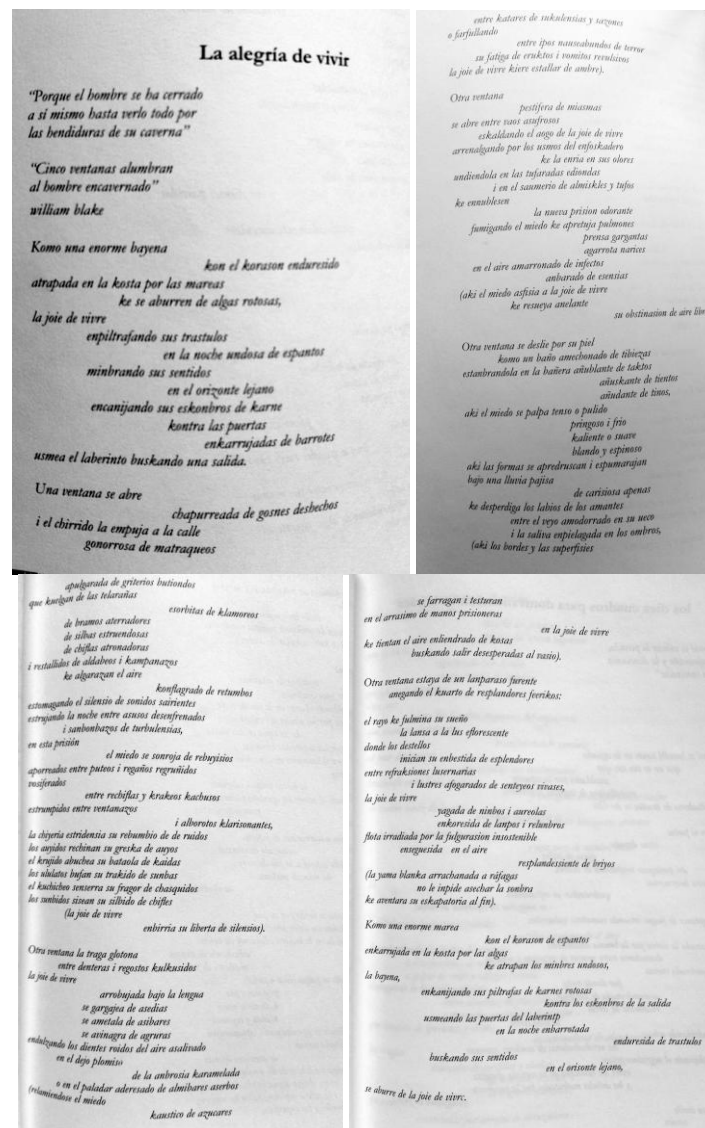
Ampliando el término de la imagen también se podría hablar sobre la imagen acústica explícita que muchas veces se propone lograr en la poesía experimental. A comienzos de su trayectoria creativa Clemente Padín realiza una serie de textos en los que ya va brotando su futura experimentalidad poética: a este conjunto de obras pertenece también el poema “el descubrimiento del fuego”:



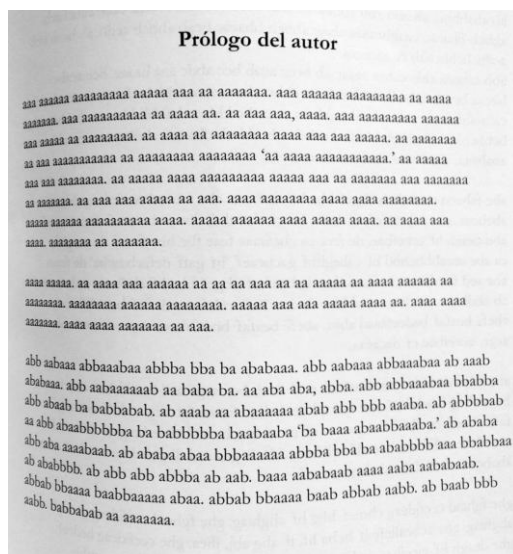
Im. 39

En este texto la palabra se va deformando⁵⁸ cambiando a la vez también la letra, la imagen sonora, la impresión acústica que un poema deja en la mente del lector. Es otro ejemplo de un poema cuya significación es débil, que no pretende dar una imagen concreta ni aportar conocimientos, sino explora, una vez más, lo que es la palabra y, a la vez, indaga la esencia de la poesía. Este intento de huir de la significación en la obra de Clemente Padín vuelve a emerger en el año 2000 con *Sonetario (poesía digital)*, que consta de un prólogo, un epílogo y 19 sonetos:

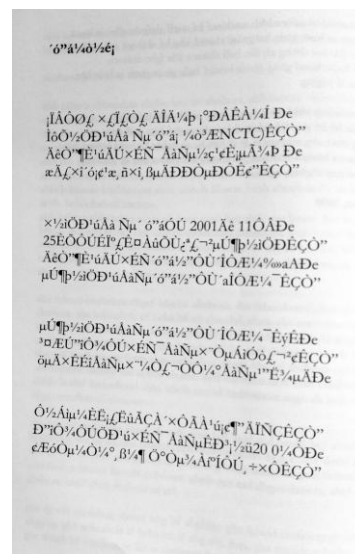
⁵⁸ La tendencia a manipular el sistema lingüístico se puede observar también en otro texto perteneciente al mismo período del autor. Aquí se transforman las reglas de la ortografía, un juego que resulta ser bastante huidobriano:



Im. 40



Im. 41



Im. 42

En estos textos la ruptura con el proceso convencional de la creación del significado es completa: se usan símbolos que no pertenecen al ámbito habitual de la lengua y que, por lo tanto, no proveen ningún tipo de información. El autor juega con sus lectores a propósito, dejándoles solo la forma (en el caso del soneto) y nada más. Así mismo, la decisión a redactar un prólogo para este tipo de textos también parece ser un acto irónico, ya que al llenarlo con agrupaciones de letras a y b, que no llevan ningún mensaje, el autor se opone a la naturaleza de un texto de este tipo, a propósito neutralizando su índole explicativa.

En la entrevista que en febrero de 2017 se realizó con el autor este afirmó:

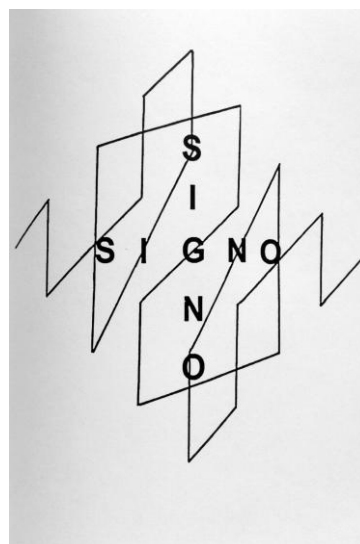
Mi primera etapa fue un tipo de la poesía visual muy especial porque estábamos lidiando contra el sistema. Pensábamos que el lenguaje era un instrumento más del sistema para controlarnos, a través de la palabra. Entonces decidimos – mundialmente – hacer un tipo de poesía (porque queríamos seguir siendo poetas) que no dijera nada, pero que se valiera del soporte verbal, de la palabra, la letra.

Entonces nace este tipo de poesía que se conocía como la poesía asemántica: a-sema, no significar. Fue un tipo de poesía que cumplió con lo que dijo. Pero claro, la poesía sin significación tiene las patas muy cortas y se agota, la dejamos de lado y volvimos a la poesía semántica. (Entrevista con la doctoranda, inédita)

Precisamente el deseo de liberarse de la palabra, dejar de obedecer a sus órdenes, lleva al autor a crear el ciclo “Signo” en 1974 que consiste en las variaciones de la palabra «signo»⁵⁹:

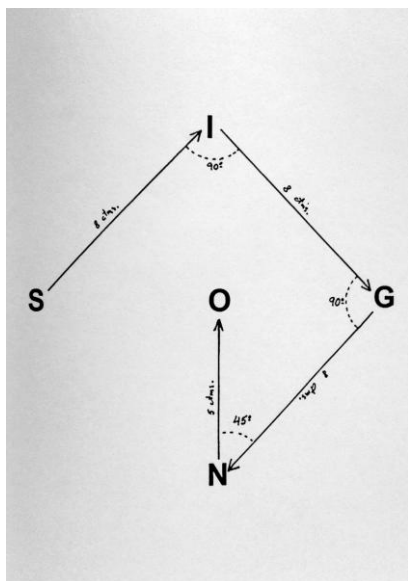


Im. 43

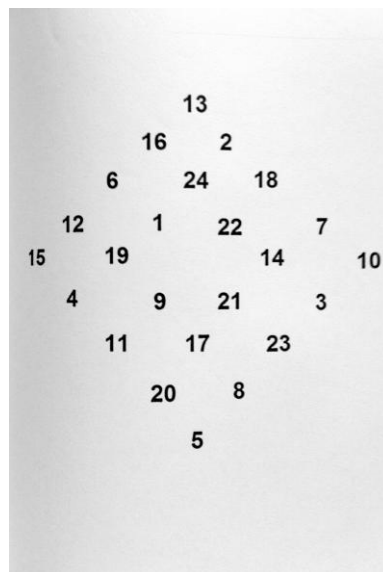


Im. 44

⁵⁹ Dentro del texto se citan unos cuantos ejemplos. El resto del ciclo se encontrará en el apéndice 5.



Im. 45



Im. 46

Aquellos poemas también pueden considerarse como ejemplos de arte conceptual, una denominación que el propio artista usa para autodefinirse (en la entrevista realizada por la doctoranda Clemente Padín afirma «yo me considero conceptualista»), ya que se sirven de sí mismos y, en primer lugar, de su vertiente gráfica: no quieren y no pueden transmitir otro mensaje que su propia existencia formal, un cambio, una exploración. Según en su ensayo “Textualidades y mediaciones” afirma Martín Palacio:

el conceptualismo, en general, tiende a reducir la importancia del “tema” e, incluso, a hacerlo desaparecer, convirtiendo al objeto presentado como artístico en una provocación para la actuación del destinatario, quien debe convertirse así en partícipe de un diálogo, cuyo fin se encontraría en la superación del dominio mercantil del arte y en el usufructo de sus canales de difusión habituales para la comunicación de una creatividad presuntamente democrática y libre. (9)

Un poema autorreferencial es un mensaje en suspenso, un oasis para el lector, en el que este puede sumergirse solo en la faceta superficial del texto y no está obligado a indagar más.

3.3 Arte como reacción

Mis comienzos poéticos ocurren en mi extrema juventud como fruto de desavenencias amorosas propias de la edad, como le ocurre a casi todo el mundo. Por suerte esa inquietud derivó hacia las contradicciones sociales y culturales de mi época tratando de imponer mis puntos de vista. También, por suerte, pude pasar de “imponer” a “proponer” con lo cual mi relación con el mundo y con la gente mejoró significativamente.

(Padín “Algunas historias personales en relación al arte correo,
a la poesía experimental y a la performance”)

We managed to create Peter Pan in the shape of a country.

(Camnitzer, *On art, artists, Latin America, and other Utopias* 154)

Gran parte de la obra de Clemente Padín se caracteriza por el trabajo con los temas directamente vinculados con los problemas socio-políticos de su época. Este compromiso destaca por su amplitud: empezando con la dictadura uruguaya y terminando con los acontecimientos políticos globales y problemas más abstractos, como lo son consumismo o capitalismo. El arte de Clemente Padín tiene un vínculo muy íntimo con las circunstancias que lo rodean en el momento de su producción, con lo cual, muchas veces para hablar de las obras de éste tipo se hace uso del término «arte

contextual»⁶⁰. Así mismo, en la obra del artista uruguayo el contexto político-social traspasa los límites del género: sus preocupaciones se reflejan, por un lado, tanto en la poesía visual como en el arte correo y, por otro lado, vuelven a emerger en la *performance*.

La necesidad de producir un arte comprometido, y especialmente el arte comprometido con la sociedad uruguaya de la segunda mitad del siglo XX, se vincula con una huella que el régimen militar deja en el país. La dictadura destruye, en primer lugar, el mito que aportaba identidad al pueblo uruguayo: como sugiere Francesca Lessa, en los años de la crisis y régimen militar el país deja de ser un país «europeizado y feliz» y pasa a vivir como un país deprimido y militante (181). A la desaparición de los tópicos como «Suiza de América», «Uruguay feliz», «como Uruguay no hay» (enumerados por Juan Rial en “El imaginario social. Los mitos políticos y utopías en el Uruguay, cambios y pertinencias durante y después del autoritarismo” 70 – 76), la sociedad sufre una pérdida de la identidad homogénea. Junto con aquel proceso de la degeneración de la identidad común, surge lo que Gabriela Fried Amilivia denomina como “policies of oblivion”: un intento dirigido por el gobierno de ocultar los episodios dolorosos del pasado reciente el país, *ergo* borrarlos del mapa de la memoria colectiva: «the landscape of memories in Uruguay is composed of “broken memories”, as individues remember differently» (181), afirma Francesca Lessa. Lo mismo establece Gabriela Fried Amilivia, que propone que «las historias de desapariciones no forman

⁶⁰ El propio artista también propone otro término, un tanto más general, que enfatiza más la faceta militante del arte comprometido: «huelga de arte» («se aplica al mismo proyecto desmitificador al sacar al arte de su función de cambio (mercado) para privilegiar la función de uso (comunicación) al establecer las reglas tácitas del intercambio: no venta ni retorno de obras, no jurado de selección, sin exclusiones, sin esquemas previos ni excluyentes, sin limitación de tamaño, medio, soporte, corriente expresiva, etc.» (“Las huelgas de arte”, artículo inédito, colección privada de Clemente Padín)).

una línea narrativa continua, pero suelen difundirse por varias fuentes de otro tipo, muchas veces silenciosas» (171). La memoria de la nación se vuelve fragmentaria y personal y se encierra en los ámbitos más íntimos, sin salir a la superficie, por lo tanto no está presente en el tejido cultural universal. Lo que no está silenciado, está recreado o reformulado por el discurso oficial. Luis Camnitzer describe la situación del arte de la segunda mitad del siglo XX aplicando términos bastante radicales:

I am using both terms – infantilized and infantile – to, somewhat crudely, differentiate between a position of active affection (infantilized art) and a passive situation in which the conditions are imposed (infantile art). Both of them, with often blurry borderlines, seem to be characteristic of most of the Uruguayan art of the second half of the twentieth century. (...) The lazy observer faced works that were easy to read if viewed as decoration. One could enjoy them without having to deal with the involved process that generated them. (...) Infantilism came about a decade later. The dictatorship neutralized the generation that should have challenged and deposed us (...). But repression killed dialogue and speculation, the questioning of values, and the rupture of limits, all of which help maturation. (...) The superficial reading (...) became the only way of reading. (Camnitzer, *On art, artists, Latin America, and other Utopias* 151 – 153)

La propuesta de Luis Camnitzer permite apreciar los problemas principales del discurso creativo de la época: la simplificación y continua autocensura impiden el desarrollo del arte y tienen impacto directo en la percepción del mismo. La tendencia a proveer un discurso reducido y adaptado a las supuestas posibilidades comprensivas del lector o espectador hacen que dentro del marco cultural se produzca cierto

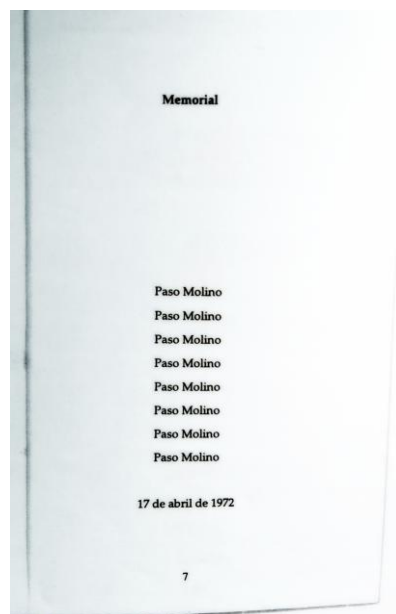
estancamiento y entre los artistas aparezca una ruptura: los que estarían a favor de aquella estética simplificadora y los que intentarían provocar a la sociedad y cambiar su relación con el arte buscando nuevos métodos de expresión.

El silenciamiento del discurso que va en contra de la política oficial y el desánimo general llega a producir un «vacío cultural»⁶¹ (Demasi 325). La vida cultural de Uruguay, según José Pedro Díaz, queda «sumamente empobrecida, casi secreta» (200). Precisamente en este vacío se genera una nueva oleada de creadores reaccionarios, que quieren acabar con el conformismo y dejar que se conozca la verdadera situación de la sociedad y la cultura. La reacción principal, según Saúl Sosnowski, es «el cuestionamiento y la impugnación, el rechazo de las fórmulas heredadas» (18). El discurso opresor hace que los creadores redunden en los problemas sociales además de en el sistema político social como tal. De la militancia al nivel local nace una militancia más global, ya que los artistas se asoman a una postura de revolucionarios y reveladores. El intento de afectar al sistema político-social acaba renovando también el arte mismo, ya que este también ha de ir cambiando para buscar métodos más apropiados para poder lograr sus propósitos.

3.3.1 Poesía visual comprometida

En el poemario *Poemas para (h)ojear* los poemas dedicados al tema de la dictadura no son abundantes. Se podría citar un ejemplo, que de manera más o menos directa hace referencia a este tema:

⁶¹ Esta idea la apoya también Saúl Sosnowski, que afirma, que «la política de represión y censura había logrado producir, en efecto, un vacío que nadie podría llenar con las voces contestatarias propiamente nacionales y que se transformaría en el sonoro silencio que el público supliría con un literatura y una música alternativa de la que no estarían ausente los best-sellers internacionales» (15).



Im. 47

El poema “Memorial” es un poema que oscila entre los poemas visuales y los poemas “tradicionales”. El cuerpo del texto consiste en 8 repeticiones del nombre de un barrio de Montevideo que terminan con una fecha. Precisamente la unión del topónimo y la fecha genera el significado del poema, ya que se hace referencia a una masacre de comunistas en Paso Molino el 17 de abril de 1972⁶². El texto del poema no aporta ninguna información adicional, con lo que, para el lector que desconoce el contexto histórico de Uruguay, queda completamente indescifrable. Es decir, se aprecia un esfuerzo estético: el objetivo de Clemente Padín no es representar, sino sugerir. Él encamina al lector hacia cierto campo de significado, pero le deja libertad: participar o no participar en el texto es decisión suya.

Curiosamente, este es el único poema del poemario que se refiere a la historia uruguaya de manera más explícita. Los otros poemas que se podrían atribuir al grupo de

⁶² Una vez más nos encontramos con el binarismo generador del significado, ya visto en los poemas “apolíticos” de Clemente Padín.

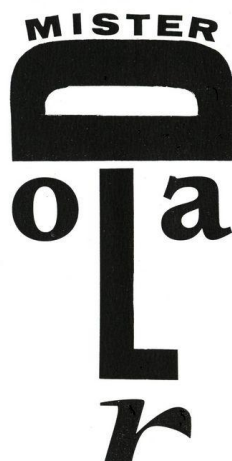
la protesta política son de índole más abstracta. Asimismo, en aquellos poemas se aprecia cierto cambio de las estrategias creativas en la obra de Clemente Padín:



Im. 48

En el poema de la imagen 48 el poeta sigue trabajando con el lexema, pero también vuelve a aparecer el ícono. La letra «a» de la palabra «dólar» a lo largo de la repetición se va transformando en la «o» para acabar convirtiéndose en la palabra «dolor», pasando por una fase casi icónica, en la que la letra se parece, y probablemente no por pura casualidad, a una gota (una gota que pudiera ser, quizás, de sangre o agua). Es un poema puramente procesual, un poema *happening*, que durante la lectura modifica tanto su la apariencia como su significado.

El juego con la palabra «dólar», probablemente movido por el interés del artista en los problemas relacionados con el impacto de los Estados Unidos en las sociedades latinoamericanas y los temas del comercio y consumo, es recurrente en la obra de Clemente Padín:



Im. 49

En este ejemplo se hace uso del mismo sustantivo que se ha empleado en el texto en la imagen 48, sólo se añade el anglicismo «mister» así personificando al objeto. La personificación actúa intrínsecamente con la disposición gráfica de las letras, ya que están puestas de tal manera, que la totalidad recuerde a una cara de un ser humano. Durante la lectura del ícono, que se compone de las palabras, las letras dejan de ser partes de una palabra y se convierten en elementos del dibujo: a la vez son y no son signos del sistema lingüístico. Cuando las leemos, las reconocemos como una parte del alfabeto, pero cuando observamos el dibujo estas se convierten en un símbolo pictórico y nos distraen de significado que llevan. El eje semántico del poema, en este caso, son precisamente estas dos lecturas que son imprescindibles para la comprensión del texto.

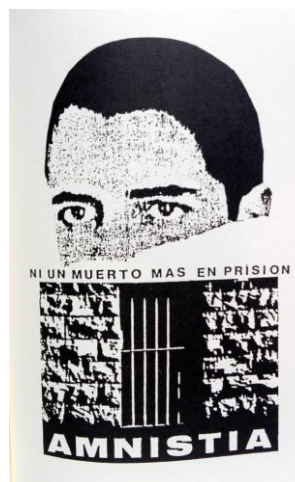


Im. 50

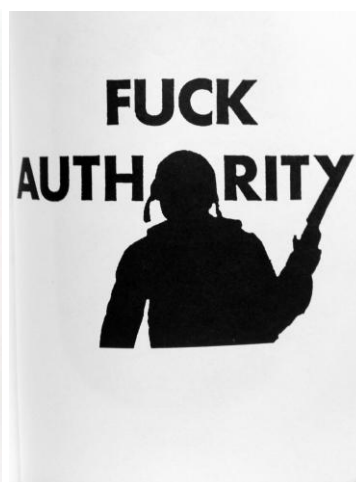
En el juego «pan-paz» en la imagen 50 la estrategia creativa que se aplica es bastante parecida a aquella empleada en el poema 33: se juntan dos palabras que, al cambiar su posición en la página, comparten un elemento. Lo que sí que es innovador en este caso (y que no suele repetirse mucho a lo largo de la trayectoria del autor), es que Clemente Padín llena las letras con una imagen en la que se pueden ver varias personas: es decir, introduce las nociones “persona”, “humanidad”, “gente” y muchas más, relacionadas con este campo semántico, sin hacer una mención léxica. Al introducir la imagen el poema deja de ser bipartito pan/paz y pasa a formar una estructura de tres partes: pan-paz-x (equis siendo algún sema de muchos posibles, relacionados con la gente, la elección dependerá de la interpretación de cada lector). La letra en este caso se convierte también en un ícono, en un signo que significa no solo por el significado que le es atribuible, sino por su superficie. Es un paso adelante dentro de los métodos de creación aplicados en la poesía visual: ya no se experimenta únicamente con la forma gráfica de la letra, sino también con la superficie de esta y la

posibilidad de incluir la imagen en la palabra en el sentido literal. Este es uno de los mejores ejemplos de la convergencia de la imagen y la letra: aprovechando la superficie de la segunda se posibilita la presencia de la primera.

En algunos ejemplos de la poesía visual comprometida de Clemente Padín el mensaje verbal que aparece como una especie de lema o *eslogan*, de este modo se van borrando los límites entre lo que es un poema y un cartel, un manifiesto, es decir, los objetos dedicados directamente a la denuncia, cuya función principal es a través de la combinación de una frase llamativa y una imagen impactante atraer la atención del lector:



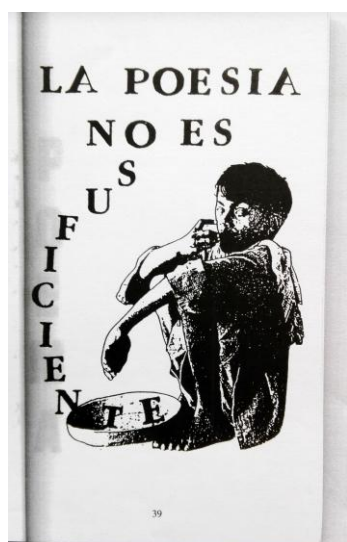
Im. 51



Im. 52

En aquellos casos la importancia del ícono se disminuye, debido a que al eliminarlo el texto quedaría autosuficiente y seguiría siendo capaz de proveer cierta información, por lo tanto el dibujo solo complementa, cumple la misma función que en una fachada cumple un ornamento: la de aportar ciertos valores estéticos pero no la de cumplir una función imprescindible.

A diferencia de los poemas de Amanda Berenguer, como probablemente ya se ha podido notar en este capítulo, en la poética de Clemente Padín sobresale el uso del ícono en el sentido puro, que hace que en el texto se crucen dos estrategias creativas distintas y permite la irrupción de nuevos significados:



Im. 53



Im. 54

El poema⁶³ en la imagen 53 es ambivalente gracias a su composición de una imagen del niño y la afirmación «la poesía no es suficiente». Ambos elementos se vinculan a través de la colocación de la palabra «suficiente», que une las dos partes y obliga al lector interpretar la imagen como una entidad significativa y no como un texto y su ilustración. El poeta busca la unión entre el símbolo y el ícono tanto intentado unirlos gráficamente, como aprovechando de los significados: la oración propone que los textos sin acción son incapaces de oponerse a los problemas de manera directa y eficaz. En este caso, Clemente Padín se aproxima a la poética de Amanda Berenguer, afirmando la falta de la expresividad y la ineficiencia del texto artístico. Además, se

⁶³ Hablando sobre los textos de Clemente Padín que destacan por alto grado de visualidad se seguirá empleando el término poema, aunque la denominación genérica en este caso desde nuestro punto de vista queda bastante arbitraria.

puede notar cierta tendencia a autocrítica: lo que yo hago, como artista, produciendo mi obra, no es suficiente. Asimismo, es necesario mencionar que las imágenes que usa Clemente Padín en los textos 53 y 54 no pertenecen a su producción artística: el autor se sirve de los íconos que le parecen útiles y los reusa en sus obras. Aquí comienza el largo viaje de la imagen: trasladándose de un tipo del soporte al otro, cambiando del ambiente significativo la imagen se hace transvisual. Por lo tanto, los poemas visuales no solo son heterogéneos en cuanto al tipo de signo que se emplea en su creación, sino que también se caracterizan por una imagen “deambulante”.

En el poema en la imagen 54⁶⁴ se puede apreciar el trabajo con el ícono más abstracto: se hace uso de una huella dactilar y un fragmento de alambre de espino, de esta manera probablemente aspirando a sugerir la presencia de una persona encarcelada. Así, como las huellas dactilares apuntan al campo semántico relacionado con el lema “el crimen” con sus respectivos componentes, la unión de los dos elementos nos guía a la noción de la cárcel. Además, en el texto se puede apreciar una gran reducción de lo verbal: la interjección «ay», indicando dolor, es la única palabra del poema. Esta se coloca en una nube, un recurso que proviene de los comics, de esta manera enfatizando la personificación: la función metonímica de la huella dactilar y la palabra indican la presencia de un ser humano. El lector trabaja con una suerte de *collage* y al realizar la interpretación de todos los elementos alcanza la posible interpretación de la obra. El esquema de interpretación que se aplica no es A=B, sino más bien una reacción “en

⁶⁴ En la entrevista con el autor, al preguntar sobre las dificultades creativas por las que este pasa durante el régimen militar el artista comenta precisamente esta obra:

Yo intenté por todos los medios mantenerme libre. Esto era provechoso para la resistencia. El arte correo, por ejemplo, se basaba en la idea de que correo no se toca, y salía al exterior, aquí no se difundía, entonces no tenían nada con que condenarme. Inclusive cuando aparecía algo que era medio comprometedor yo daba el paso atrás. Por ejemplo, en el número uno [de *OVUM 10*] hubo una obra digital con la palabra «ay», estaba clarísimo que era la dictadura, y para evitar eso saco la «y», entonces queda la «a» y queda como un reclamo por educación, por alfabetización. Esto era así como una táctica para pervivir y seguir libre. Pero no me dio. (Entrevista con la doctoranda, inédita).

cadena”, A->B->C, etc. Es decir, en ningún momento el lector está llevado hacia una interpretación específica de un signo, sino que le está permitida libertad para elegir entre varias interpretaciones posibles, que no se basan en ningún significado concreto, sino desembocarán en una noción más abstracta, como lo es, por ejemplo, la noción de «violencia».

El uso de los íconos y símbolos que pertenecen a otros contextos se observa en el texto que se titula “()”⁶⁵:



Im. 55

El poema que se cita en la imagen 55 es otro ejemplo de la introducción de la crítica social a la obra de Clemente Padín. En el texto la palabra «poema», escrita en vertical a la izquierda de la página, se vincula con varios logotipos de productos del mercado, todos existentes en el mercado real: Pluna – líneas aéreas uruguayas, privatizadas en 1991, actualmente en quiebra, O.N.U – organización de naciones unidas,

⁶⁵ La decisión de usar los paréntesis en lugar del título también es un acto significativo. El autor da un paso ambivalente: por una parte, no provee ninguna información al lector, pero al mismo tiempo indica claramente que el lector tendría que pensar en uno y marca un espacio específico para que lo haga.

exxon – la petrolera estadounidense ExxonMobil, Martini – un productor italiano de bebidas alcohólicas, Aliscafos – una empresa que realizaba viajes en barco. La preposición «de», situada entre la letra y el logotipo, relaciona las dos partes sugiriendo que el poema es el poema que se compone de cada una de estas marcas o se vincula con las mismas. El texto, como ya se ha visto en los ejemplos anteriores, es semivacío, se caracteriza por carencia de los elementos descriptivos. Para crearlo Clemente Padín se sirve de los logos, las imágenes ya existentes, que el lector reconoce y que comunican de inmediato. Asimismo, estas no son unas imágenes artísticas, sino fragmentos que se trasladan al texto directamente del discurso económico-social sin realizar ningún cambio.

En la imagen 56 se aprecia uno de los trabajos con el ícono y la palabra más excepcionales dentro de la trayectoria creativa de Clemente Padín:



Im. 56

La interpretación de este poema se dificulta debido a dos aspectos. En primer lugar, las letras en la parte de debajo van separadas por puntos y forman una especie de fondo: si antes Clemente Padín parecía estar más interesado en aportar un texto legible,

aquí lleva el juego experimental más lejos, usando las letras para fines explícitamente pictóricos. Empero, sigue siendo posible leer las palabras «la impunidad». Lo más curioso de esta obra es la parte del cartel: para proporcionar el texto el artista parte del jeroglífico. En el cartel el dibujo de una vaca va enmarcado por las sílabas «se» y «bar». Visto de este modo, dicho cartel carece de lógica. Sin embargo, al verbalizar el dibujo, saldría un texto: «se vaca bar», que, al realizar una reorganización de letras podría interpretarse como «se va a acabar» que luego va acompañado por la palabra «la impunidad» en el fondo de la imagen. Este texto es uno de los ejemplos más claros de cuánta importancia en la creación del significado de una obra visual tiene la presencia del lector: si este no se animara a resolver el jeroglífico, el significado de la obra quedaría oculto.

El uso del jeroglífico, poco frecuente en la obra de Clemente Padín, se puede apreciar en el poema “Canción de Protesta Náhuatl”:



Im. 57

En la presente imagen el poeta crea dos versiones del mismo texto: en uno usa los elementos de náhuatl y en el otro provee una “traducción”. Curiosamente, el segundo texto no lo traduce a una lengua, sino a otro lenguaje pictórico, el más reconocible al individuo de la época. La cantidad de símbolos en cada verso⁶⁶ es la misma, con lo cual se supone que los símbolos son equivalentes: entre cada símbolo de la izquierda y de la derecha se puede establecer cierto paralelismo. La iconicidad en estos ejemplos llega al nivel muy alto y el lector es aquel que tiene que hacerse con una versión que se base en palabras, de las que carecen los dos originales. Al mismo tiempo, la noción del texto aplicada por Clemente Padín en estos poemas se acerca más a sus orígenes: a la pintura mural y a las escrituras icónicas.

En los poemas analizados en este apartado se puede apreciar cómo los textos comprometidos la poesía visual de Clemente Padín se impregnan de la visualidad. William John Thomas Mitchell introduce una distinción de signos a base de la naturalidad: «language works with arbitrary, conventional signs, images with natural, universal signs» (3). A pesar de que esta clasificación de signos puede parecer cuestionable, es indudable que el ícono se percibe más rápido, de un solo vistazo, mientras que en el caso del texto el proceso de interpretación exige más pasos. Por lo tanto, la hipótesis que podría ofrecerse para explicar el aumento del uso del ícono en la obra de Clemente Padín, sería que aquellas buscan afectar al lector más rápidamente. La unión de dos tipos del signo permite una comunicación que al mismo tiempo es más complicada, debido a la apertura de los poemas de Clemente Padín; pero también más eficiente, ya que ayuda a llamar la atención del *Otro*.

⁶⁶ La ambivalencia genérica con la que se encuentra el lector que trabaja con los textos de Clemente Padín que se basan más en el ícono que en la palabra aporta cierta confusión en cuanto a la terminología que se emplea durante el análisis de los mismos: aquí se hace uso del término “verso”, ya que lo pide la aplicación del término “poema”.

3.3.2 Arte correo

En su artículo “Un informe administrativo sobre arte postal” Guy Bleus ofrece la siguiente descripción del arte correo:

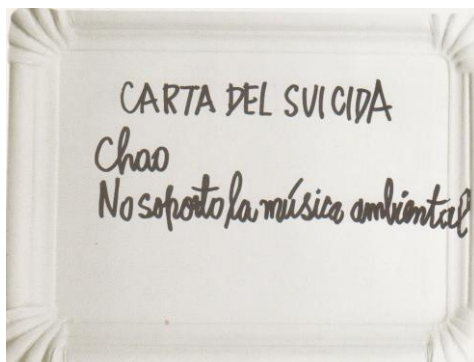
el arte postal es un casamiento entre objetos, postales, sellos, libros de artista, revistas, catálogos, poesía, literatura, audio y video, librerías, archivos, listas y mailings, invitaciones, definiciones e informes, conferencias y encuentros, historia y filosofía, performances, posters, graffitis, proyectos, temas, listas de participantes, shows, fechas límite, artistas postales... y la red postal. (89 – 90)

El arte correo, nacido en los Estados Unidos con la obra de Ray Johnson, adquiere importancia en América Latina como una forma de resistencia, debido a que «el Mail Art no es ninguna escuela o conjunto de técnicas reguladas ortodoxamente; ni supone corriente, tendencia, disciplina programática o moda alguna» (Fernández 94). Esta falta de restricciones y la libertad de creación resultan muy provechosas para aquellos que trabajan al margen del discurso oficial⁶⁷, ya que permite liberarse del canon. El artista del arte correo aspira a desvincularse del sistema socio-económico que forma gran parte de la vida del creador y quedarse a solas con su obra. Asimismo, en *Didáctica de la liberación* Luis Camnitzer afirma, que «la epidemia de dictaduras que hizo mella en América Latina desde los años sesenta a los ochenta hizo que el correo fuera el medio perfecto de comunicación entre artistas que estaban aislados del resto del mundo» (104). Es decir, el arte correo surge no solo como una necesidad estético-expresiva, sino también como un querer comunicarse, establecer relaciones con los

⁶⁷ John Held Jr. afirma: «the international postal system, operating under universal treaty, encouraged a connection between a growing cadre of artist working in the margins of contemporary art, giving once-isolated individuals a global voice» (“Fifty years of Latin American mail art”).

demás creadores del mundo y formar una red artística, pero esta vez basada más en los vínculos personales que en los formalismos del mercado de arte. Como una de las principales causas de la floración de arte correo en América Latina, Clemente Padín destaca «la imposibilidad de los artistas por acceder a medios o estructuras de comunicación de masas debido a la extrema monopolización y a la ausencia de la retroalimentación o respuesta que genera el diálogo auténtico» (“Arte correo en Latinoamérica”). Por lo tanto, el *mail art* entonces surge como un tipo de anti-arte: anti-sistema, anti-consumista, anti-capitalista, anti-totalitarista⁶⁸. Es un arte que se basa en la comunicación, que marca su paso por la segunda mitad del siglo XX «destruyendo el *pathos*, el aire de misterio y el *aura* con que rodea “el milagro del arte” devolviendo a la sociedad un instrumento de interrelación puesto que, ahora, la obra vuelve a ser un producto de comunicación y no una mercancía» (Padín “Arte correo en Latinoamérica”).

⁶⁸ La tendencia a basarse en la poética anti- permite trabar ciertos vínculos entre la poesía de Clemente Padín y la de Nicanor Parra, ya que la trayectoria creativa del poeta chileno parte del concepto de antipoesía – «un proyecto deconstructivo (...), un contratexto, un contradiscurso» (Vásquez Rocca) – y desemboca en la creación de *Artefactos*, una suerte de poemas visuales/postales/objetos artísticos de índole mixta y muy controvertida, en los que el límite entre el objeto cotidiano y el objeto artístico, lo trivial y lo poético desaparece por completo:



Im. 58



Im. 59

Cuando entrevistando a Clemente Padín Tulio Restrepo le pregunta qué le significa el arte correo, la respuesta resume todos los rasgos y aspectos mencionados en los párrafos anteriores:

Para mí, lo más importante es que, con el arte correo, el artista asume todas las consecuencias de su actividad, es decir, mantiene bajo su control todo el proceso creativo, desde que realiza la obra, el envío y la segura llegada al destinatario (gracias al correo), es decir, la autogestión. Y, luego, la posibilidad de establecer lazos comunicativos genuinos, no mediados por los medios y por ninguna otra consideración como ser la excentricidad, el poder, el dinero, la fama, etc. (...) También hay que agregar las reglas tácitas que regulan el intercambio con sus marcas anti-consumista y anti-comercial (“money and mail art don’t mix”, “el dinero y el arte correo no se mezclan”). Se trata de mantener al arte en el área del uso, en su irrestricta función social y no en el área del cambio, lo que inmediatamente lo volcaría al mercado y a la búsqueda de ganancias o lucro en función mercantil. (“Entrevista sobre arte correo contexto Latinoamérica”)

Por tanto, el arte correo comparte la mayoría de sus características con la poesía visual⁶⁹: la comunicación⁷⁰, el carácter cinético de la obra – esta viaja en el sentido literal– y la libertad genérica, ya que una postal puede incluir tanto texto, como dibujo, foto, cualquier otro tipo de soporte.

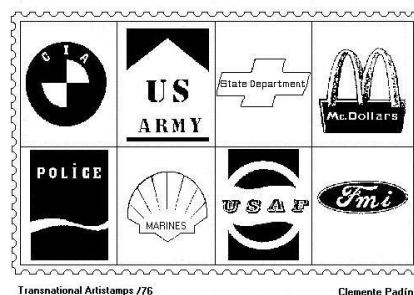
Para la producción del arte correo Clemente Padín diseña una serie de sellos:

⁶⁹ El orden del análisis que se establece en esta tesis no quiere implicar que el surgimiento de las estrategias artísticas sea lineal: tanto la poesía visual como el *mail art* y la performance en la trayectoria de Clemente Padín coinciden en el mismo lapso del tiempo.

⁷⁰ Entre dos personas o entre grupo, ya que también es posible hacer un tipo de *collage* enviando la postal a varias personas y pidiendo que cada uno añada su aporte



Im. 60



Im. 61



Algunos artistamps de Clemente Padín expuestos en "Eje del Mal"

Im. 62

La producción de los sellos artísticos, llamados *artistamps*, es uno de los primeros pasos del arte correo. Según Guillermina Fressoli, los *artistamps* de Clemente Padín eran «imágenes visuales que mediante el montaje de textos aparentemente inconexos buscaba denunciar la trama compleja entre intereses transnacionales y políticas con ambiciones de dominación económica y cultural» (“Clemente Padín”). Precisamente por este motivo, los sellos artísticos son de interés para la presente investigación. El sello, un objeto de uso diario, se convierte en el espacio de la expresión artística. La obra de arte se desacraliza y se vuelve algo cotidiano, palpable. Además, creando sus propios sellos, los artistas se enfrentan a la orden oficial: se apropian de un elemento oficial y lo someten a varios cambios, manipulándolo en relación con sus necesidades. La creación del mensaje del arte correo empieza a

aprovecharse de todos los elementos, incluso de los más diminutos, ya que hasta el sello lleva cierta información: en la imagen 60 se usan varios motivos relacionados con lo militar y el dolor⁷¹, mientras que en la imagen 61 se pueden apreciar varios logos modificados, sobre los que se hablará más en el análisis de la postal en la imagen 68.

Así mismo, es importante notar, que estas prácticas, que a primera vista pudieran parecer lúdicas, no pasaron desapercibidas para el gobierno: precisamente por la participación en los movimientos de arte correo y la producción de los *artistamps* Clemente Padín fue sentenciado a 4 años de cárcel en 1977⁷². John Held Jr. propone que: «[mail art] a participatory art, one that was open to all, with no judgments of quality, was subject to suspicion in a political climate seeking to stifle individuality» (“Fifty years of Latin American Mail Art”). Lo que en teoría era arte libre y difícil de controlar, que se basaba, en primer lugar, en las relaciones interpersonales bastante íntimas, también atrae la atención del sistema opresor. Es decir, esta emergencia de un individuo activo que, además, es capaz de formar una red comunicativa y usar para ello los medios oficiales, como lo es el correo, para facilitar la transmisión de sus ideas, se hace peligrosa y el estado siente la amenaza de estas prácticas post-dadaístas, con lo que se encuentra en la necesidad de tener que buscar métodos para reprimirlas. Por otra parte, la reacción del estado legitima la existencia del arte correo: si el sistema se siente en peligro, es porque el arte es capaz de amenazar. Al mismo tiempo, queda claro que es posible enfrentarse al totalitarismo a través de las prácticas artísticas, que el arte no es algo que se queda al margen del contexto socio-político. El recién citado John Held Jr. afirma:

⁷¹ Se usa el mismo «ay» que en el poema visual en la imagen 54.

⁷² Liberado en 1979 gracias a la ayuda de otros artistas: un hecho que demuestra que la red del arte correo tenía efectos prácticos, no solo estéticos.

for Padín in 1977 there was no choice between art for social reform and “art for art’s sake”. His imprisonment was an important turning point in Mail Art, for when word of his arrest in the international artistic community (“The Eternal Network”) became known, it became obvious to all that art was not merely a game, decoration, or a career path, but a weapon that could be used in the face of societal injustices with life and death implications. » (“Fifty years of Latin American mail art”)

La mirada un tanto determinista a través de la que John Held Jr. realiza su análisis demuestra la impresión que la trayectoria artística del autor uruguayo deja en la mente de los intelectuales de su época: se habla sobre la existencia no solo del artista revolucionario, sino además del artista-revolución, que tanto a través de su vida como a través de su obra encarna el compromiso con la sociedad.

Como se acaba de ver, el arte correo suele llevar un mensaje político mono o multinacional. El *mail art* era una herramienta muy eficaz en la lucha contra la dictadura, debido a su «rapidez o inmediatez de la elaboración» (Fernández, “El mail art”). Se usaba un soporte de superficie de tamaño reducido, fácil de llenar, no se exigía ningún tipo de material o medios especiales para su publicación. Una obra de arte correo no tenía que pasar por ninguna institución oficial, excepto el proceso del envío en sí, con lo cual tenía más posibilidades para evitar la censura. Era un arma perfecta en la lucha que podría denominarse como “la guerilla artística”.



Im. 63

En la postal de la imagen 63 Clemente Padín usa unas fotografías retocadas que sitúa alrededor del *artiststamp* con la frase «zona militar Uruguay». Esta frase, combinada con la fecha, y el dibujo esquemático de una persona armada es una clara referencia a la dictadura uruguaya. El uso de la fotografía en lugar de un dibujo también tiene un impacto especial en el lector: las imágenes de las personas desaparecidas aportan a la imagen cierta veracidad, ya que normalmente se tiende a percibir la fotografía como un testimonio de algo real. Curiosamente, en ninguna parte de la postal se habla sobre los desaparecidos, pero la combinación de la foto y la noción de la dictadura hace que no haga falta hacer una mención explícita. Además, la combinación de las fotos de las personas al lado del texto que hace referencia –aunque elusiva– al régimen militar era predominante en el discurso crítico a la dictadura y en los textos que se referían al tema. Es decir, Clemente Padín se sirve de los modelos que habían ocupado cierto lugar en el discurso cultural de la época y este paso aporta a su obra más eficacia. En el reverso de la postal se colocan unos sellos artísticos con algunas imágenes de las *performances* de

Clemente Padín, sugiriendo de esta manera, probablemente, una suerte de *continuum* en su trayectoria artística.

El uso de las fotografías se repite también en otra postal, esta vez de índole distinta, ya que está diseñada de acuerdo con los cambios tecnológicos:



Im. 64

En este ejemplo el artista introduce el tema de los desaparecidos en la dictadura uruguaya de manera más explícita, debido a que arriba escribe la frase «political missings 1973 – 1984» y entre las fotos coloca la imagen de una flor con la palabra «desaparecidos»⁷³. Las fotografías, en este caso, cumplen una función complementaria, sirven de ilustración para el texto, se establece así una relación de complementación. Además, la postal implica un cambio de la estética: la introducción de internet y el impacto que este tiene en el arte correo. Sin embargo, es curioso, que Clemente Padín produzca una postal tradicional (en la parte de abajo se puede apreciar su dirección postal) y lo virtual acabe siendo una mera imitación.

⁷³ Símbolo de la organización de la organización *Madres y familiares de uruguayos detenidos desaparecidos*.



Im. 65

En la postal de la imagen 65 la referencia a la dictadura uruguaya también es explícita: Clemente Padín usa un dibujo de una persona atada a un bastón, apuntado así hacia el campo semántico vinculado con la tortura y la violencia, y, debajo de este, introduce el mismo símbolo de la organización de los familiares de los desaparecidos— esta vez con el nombre completo de la organización—. El reverso de la postal también tiene un vínculo muy claro con el contenido del anverso de la postal: el texto lleva el título «no más dictaduras» y así permite justificar la hipótesis sobre el tema principal de la obra.

Por otra parte, igual que en el caso de la poesía visual comprometida, hay ejemplos de arte correo cuyo mensaje político es mucho más global:



Im. 67

En la postal de octubre de 2005 se puede apreciar un intento de relacionar el texto y la imagen buscando paralelismos gráficos: Clemente Padín una vez más hace uso de la figura con las manos abiertas (muy parecida a aquella que se acaba de analizar, empero, debido a su vestimenta esta sugiere la imagen de un militar) y debajo sitúa la palabra «error». Sin embargo, existe también otra lectura alternativa: la figura se parece a la letra T, por lo tanto el sustantivo «error» se convierte en la palabra «terror». Clemente Padín trabaja con el ícono como si este fuese una letra, es decir, une la imagen y el texto y los usa para los mismos fines, de este modo rechazando la idea que la palabra y la imagen no pueden reemplazar una a la otra. En el reverso de la postal se observa un artistamp de Clemente Padín y otros sellos y pegatinas, una de estas dice «net worth: eternal vigilance is the price we weight watchers pay for our girht», parafraseando una frase de Thomas Jefferson: "eternal vigilance is the price of liberty", introduciendo, de este modo, también cierta intertextualidad.



Im. 68

La postal en la imagen 68 es una de las que destacan en la obra de Clemente Padín por cierta profusión de materiales empleados en su creación y a la vez por una intertextualidad más explícita. Si en las demás postales se trabaja con una imagen clave y un texto breve, es decir, se puede observar cierto minimalismo estético, en esta predomina la fusión de varios elementos. Una vez más, en la postal reaparece la imagen del soldado con los brazos extendidos⁷⁴. Asimismo, abajo hay una foto de una figura humana, un cuerpo en estado lamentable. Este aparece de espaldas, de este modo la figura se vuelve más generalizada, no es un ser humano en particular, sino todos los seres humanos a la vez. En la parte de arriba, alrededor de la figura del soldado se sitúan varios logotipos que llevan varias modificaciones. El soporte visual que el lector reconoce en primer lugar es el mismo, sin embargo el texto cambia: *McDonalds* se convierte en *McDollars*, *Shell* en *Marines*, lo que se parece al logotipo de *Malboro*

⁷⁴ Es curioso que esta vez se le ve la cara y el dibujo lleve más detalles, mientras que en el ejemplo anterior solo aparecía la silueta, probablemente para no distraer al lector y no impedir que vea la letra T.

ahora es *US army*. El autor interviene en la imagen cerrada y preestablecida, como suelen serlo los logotipos, para manipularla irónicamente. Clemente Padín se apropia del ícono y lo cambia según sus necesidades. El autor se sirve de la técnica del *collage*, pero lo lleva más lejos: transformando la imagen ajena de modo burlesco el artista reafirma su poder sobre esta y propone que las imágenes son un capital común del que pueden hacer uso todos los individuos. Los artistas que se dedican al arte correo se oponen a la idea que un símbolo puede estar cerrado y pertenecer a un contexto excepcional, es decir, se niega a la hegemonía icónica. Desmitificando la imagen, como se hace en el caso de los logotipos de la postal, se desmitifica también su importancia en la vida del individuo: Clemente Padín parece enfatizar la importancia que el ícono llega a tener en la vida de un ser humano y sugiere la necesidad de deshacerse de las restricciones a las que estamos sometidos día a día.

Los vocablos de la postal que aparecen fuera del logo se colocan en una columna: «Unite», «US», «We», «Torture». Debido a la carencia de nexos y vínculos sintácticos no podríamos afirmar que forman una frase, sin embargo el lector puede llegar a apreciar un mensaje, que se podría interpretar como “unidos torturamos”. En el reverso de la postal se repite uno de los logos, hay unos sellos creados por Clemente Padín: uno de ellos lleva una figura de un militar con un arma y la palabra «hungry», la figura se encuentra enmarcada en la señal que implica prohibición. Asimismo, los sellos “verdaderos” llevan la imagen de mate y una flor, ambos en colores claros e idílicos, que contrastan con la integridad de la postal. En la esquina izquierda hay una imagen que dice «sweets of Uruguay», que también es fundamentalmente contradictoria teniendo en cuenta lo que transmite la totalidad de la obra. Esta es una postal que se caracteriza por el exceso de información, donde lo simbólico y lo icónico se juntan para

aportar a la obra más intensidad. Esta sobrecarga de diferentes íconos provoca cierta discontinuidad: la imagen, se hace más complicado, casi imposible contemplar la imagen en su totalidad, como un objeto entero, no hay una narrativa lineal, debido a que el espectador cambia su foco de atención de un fragmento al otro. Por lo tanto, el tiempo de lectura también sufre varios quiebres. Este es un texto-rompecabezas, que esconde su significado detrás de varias imágenes travestidas⁷⁵. Quizá este sea el ejemplo que mejor ilustraría lo que Guy Bleus denomina como «una forma multilateral de arte» (88). En este caso el arte correo se manifiesta como una suerte de “soporte parásito”, capaz de apropiarse de todos los demás soportes y usarlos para sus fines.



Im. 69

La postal de la imagen 69 destaca de otras postales que se han citado en los ejemplos previos. La cara de esta lleva un retrato de Clemente Padín⁷⁶ y monumentales palabras «thank you» puestas en diversas direcciones. Es decir, no hay nada socialmente impactante, nada político, aquella parece ser una postal bastante pacífica. Todo el

⁷⁵ De manera parecida a los poemas-jeroglíficos.

⁷⁶ Una vez más nos encontramos con la aparición del autor dentro del discurso.

mensaje político se concentra en el reverso: en la esquina del lado izquierdo está la misma imagen con el soldado que en el ejemplo anterior, solo cambia la palabra: ya no es «hungry», sino «poetry». A la derecha encontramos una caricatura en la que se ve un globo terráqueo con una gorra militar con el acrónimo «USA» y la frase irónica «champion of liberty». Arriba aparece una imagen de un chico con la boca tapada con las palabras «eu sou free demais em Cuba». El uso de la parte trasera de la postal en lugar de la cara principal de la misma sugiere un interesante aporte del arte correo al proceso de la creación. La postal como un objeto físico aspira a modificar el concepto de la obra de arte: es un objeto que tiene dos caras, que se puede trabajar con más libertad, ya que en un principio no está pensada para la publicación, por ello se puede manejar con más libertad, ya que la forma en sí no implica restricciones.

Finalmente, el enfrentarse a lo militar en la obra de Clemente Padín también puede adquirir cierto toque irónico y cómico:



Im. 70

3.3.2.1 “Reciclaje” de la imagen

Im. 71

En la obra en la imagen 71 se retoma la figura del niño con los brazos extendidos, que ya observábamos con anterioridad en la imagen 66. Clemente Padín acude al mismo elemento, sin embargo, cambia los íconos que lo rodean, creando así nuevas connotaciones⁷⁷. En lugar de las garras peligrosas de un pájaro violento ahora arriba del niño se coloca una paloma, un símbolo universal de paz⁷⁸, debido a lo que el mensaje que provee la postal cambia radicalmente. Asimismo, la paloma y el niño comparten una postura ciertamente similar: la posición de la paloma con las alas extendidas se repite en la figura del niño con los brazos en cruz. Empero, el alrededor de la imagen contrasta con el centro pacífico: el niño y la paloma están rodeados de tanques y abajo está la frase: «our ignorance is their power», que introduce una vez más un juego dicotómico de “ellos vs nosotros” creando la tensión y, al mismo tiempo, llamando la atención del lector, ya que este también está incluido en el «nosotros» de la frase.

Para crear las imágenes Clemente Padín hace uso no solo de sus obras de arte correo, sino también de sus poemas visuales:

⁷⁷ Aquí se podría trazar un paralelismo con la obra de Amanda Berenguer y su uso de los mismos elementos para crear nuevos poemas a lo largo de los trípticos.

⁷⁸ Sin embargo es peculiar que el autor reusa la misma imagen para crear otra postal en la que también surge una imagen de un pájaro.



Im. 72



Im. 73

En las imágenes 72 y 73 se pueden reconocer los elementos que se emplearon en los textos en las imágenes 50 y 54. El leitmotiv sigue siendo el mismo, pero se añaden otros elementos: en el caso de la postal de la imagen 72 – unas estampas y unos logotipos, que, como se ha visto, también son recurrentes en el arte correo de Clemente Padín—. En la postal de la imagen 73 el trabajo es un tanto más específico: a las palabras

«pan-paz», a pesar de lo ya común en su iconografía— sellos, estrellas, logos— se añade una imagen de una persona, un ángel rafaeliano, y vuelve a emerger el símbolo de la organización de los familiares de los desaparecidos durante la dictadura. De esta manera, se genera una alusión a un problema específico: los desaparecidos de la dictadura uruguaya, es decir, se hace referencia a un contexto socio-político muy preciso, que, a su vez, limita un tanto la apertura del texto.

Debido a sus peculiaridades estéticas, el arte correo permite usar las mismas imágenes una y otra vez, también deja que el autor acuda a sus obras anteriores y las reuse en contextos distintos. Es decir, el arte experimental de varios modos enfatiza el eterno inacabado de una obra artística. También, igual que en el caso de la poesía visual, es el lector el que le va a atribuir uno u otro significado, dependiendo de lo que sepa antes de acudir a la obra y de la investigación que realizará para llenar sus lagunas de conocimiento. Aquí resulta relevante una idea que propone Fabiane Panowski: «the goal of the artists was to break away from media's one-way emitter-reciever flow, through the spectator's active participation in the piece itself. This would socialize autorship and dilute the borders that divide the artist and the public. In so long, mail art democratizes art» (2). Se puede observar cómo las ideas que empiezan con el arte conceptual y la poesía visual se extienden a otras áreas artísticas: el cambio de la relación autor-espectador parece ser una necesidad persistente en el arte de la época, sea en literatura, o en las bellas artes.

El análisis de algunas de muchas de las postales de Clemente Padín permite establecer ciertos paralelismos entre el arte correo y la poesía visual: ambos de una u otra forma se sirven de las técnicas del *collage*, ambos buscan aunar la imagen y el texto, ambas aspiran a ser dinámicas y procesuales. Dentro de la trayectoria de

Clemente Padín el arte correo y la poesía visual parecen ser las técnicas que se complementan, como si se tratase de un soporte diferente para transmitir las mismas ideas. En el caso del arte correo, los textos se liberan de la denominación “poesía” y se acogen bajo el nombre de “arte”, una categoría más libre y general. Probablemente, este cambio tiene que ver con un cambio de la postura política: el arte correo se vincula con algo que circula libremente, sin necesidad de publicarlo, editarlo, es decir, es un tipo de actividad artística que recibe menos control tanto por parte del estado, como por la del mercado. Es un arte sin fronteras ni límites, un concepto muy necesario en la época de la censura y del control impuesto por el gobierno del país «with mail art, art regains its main functions, information, protest, and denunciation» (Held, “Fifty years of Latin American mail art”).

Clemente Padín llega a asentir que «arte correo es un arte menor. Lo que me interesa es que privilegia la comunicación y está fuera del mercado. Es un movimiento que ya dura unos 50 años, nunca hubo un movimiento tan largo ni hubo tanta gente que lo ha cultivado. Este arte no va a morir nunca, es el arte que vive de la comunicación, es eterno» (Entrevista con la doctoranda, inédita). Sin embargo, habría que evitar llegar a conclusiones generales que impliquen que el arte correo era un soporte ideal, liberador e impecable. En primer lugar, la apertura y lo democrático son características ambiguas: «desafortunadamente, se podría culpar a este nuevo sistema elitista, porque hay que tener las listas de las direcciones para contactar con sus miembros» (Bleus, “Un informe administrativo sobre arte postal”). En su primera etapa – y si no se trataba de un concurso con una convocatoria abierta – era un tipo de creación asequible

exclusivamente a un grupo, o, mejor dicho, a varios grupos precisos⁷⁹. Boris Nieslony afirma que «como “anécdota histórica” mail art ha quedado superado. La aspiración de ser un “modo fácilmente accesible y genuino de intercambio comunicativo, de la comunicación rápida como obra de arte resistente y no creado para el mercado de arte”; ésta aspiración resultó ser absurda en los incontables productos fotocopiados, catálogos, colecciones Mail Art y archivos» (9). Es decir, el arte correo, al ser publicado, catalogado y coleccionado de cierta manera pierde su naturaleza esencial y, al formar parte del canon, renuncia su carácter de protesta y acaba acomodándose.

3.3.3 La performance

La performance emerge en la trayectoria creativa de Clemente Padín hacia 1970. El primer *happening* que realizó el artista uruguayo se titulaba “La poesía debe ser hecha por todos”. Clemente Padín lo llama “poema público”, manteniendo la relación con lo poético y sugiriendo que todas sus prácticas creativas se basan en el acto poético, solo adquieren diferentes formas de expresión. En este caso, la performance sería una continuación de la búsqueda de distintas maneras de comunicación realizadas a lo largo de la trayectoria creativa del artista. Como Clemente Padín afirma en “Arte de la acción”, «la suma de lenguajes confluyendo en una sola obra se hizo realidad con la aparición de la performance» (115). La performance permite la confluencia de palabras, objetos, música, baile, convirtiéndose así en una de las actividades artísticas más interdisciplinarias. El continuo *mutatis mutandis* de la obra de Clemente Padín

⁷⁹ Ésta hipótesis la apoya el mismo Clemente Padín, diciendo que «es cierto, no existe una red, sino redes más o menos interconectadas de acuerdo a la proximidad geográfica, la historia, el habla o los intereses comunes» (“El arte postal”, s.p.).

demuestra un esfuerzo feroz que realiza el autor para despegar el poema de la página y trasladarlo al mundo físico.

Debido a que las performances de Clemente Padín se caracterizan principalmente por el compromiso social, se ha decidido incluirlas en el capítulo del arte comprometido. Según el autor, «la performance, en razón de su característica contestataria y marginal, se ha transformado, en tanto forma de expresión artística, en uno de los medios idóneos para comunicar la constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia y la inhumanidad propias del sistema que vivimos y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia»⁸⁰ (“Arte de la acción” 115). Bajo el término “performance” en la obra del artista uruguayo se acoge la producción del artista que está dirigida a producir un cambio en la sociedad, por esto todas sus performances destacan por el carácter reivindicativo. Al ser preguntado sobre la aparición de la performance dentro de su trayectoria creativa Clemente Padín afirma:

Al fines de los sesenta yo estaba muy influenciado por mis amigos de Fluxus art. Ellos me introdujeron en lo que era la poesía experimental, arte correo y la performance. Un poco ayudado por Vigo quien fue que me dio el empujoncito arranqué en 1970. A mí me pareció un instrumento de lucha porque en la época mía lo que nosotros decíamos era esto, no nos interesaba el arte, pero para nada, nos interesaba la movilización, y nos habíamos dado cuenta que si aplicábamos mecanismos artísticos esta movilización llegaba a ser mucho más eficaz. Parecían performances e intervenciones urbanas pero en realidad eran movilizaciones. Hay elementos artísticos y ahora te das cuenta de que es una

⁸⁰ En el mismo texto, “Arte de la acción”, hay una cita más que explica muy bien la relación del autor con la performance. Debido a que es bastante extensa, se va a incluir en el apéndice 6.

obra de arte, pero en aquel entonces no, no nos interesaba un carajo. No nos interesaba ni la galería, ni el museo, solo la calle, ir allí donde está la gente y allí hacíamos las obras. (...) No era una práctica muy común en Uruguay, pero yo lo hacía permanentemente. Cada fin de semana hacía algo. Trabajaba en el sindicato de los empleados bancarios y el sindicato tenía un comité juvenil, que eran los hijos de los trabajadores y con ellos hacíamos las obras, ellos me ayudaban. (Entrevista con la doctoranda, inédita)

El propio término «performance» dentro de los ensayos del autor adquiere varias modificaciones:

de regreso al Uruguay me volqué de lleno a realizar eventos artísticos en la calle que no me atreví a llamar **performances** porque el peso de los contenidos políticos-sociales amenazaban ocultar los propiamente estéticos. Así, les llamé “acontecimientos artísticos-sociales” en razón de que estaban casi completamente volcados a expresiones de protesta ante situaciones indeseables en el ámbito político y social (“Algunas historias personales en relación al arte correo, a la poesía experimental y a la performance”).

El cambio del término hace hincapié en lo que es lo más importante para el autor hablando sobre la performance: la posibilidad de actuar sobre el problema directa e inmediatamente y que los demás se encuentren con el discurso en el instante de su producción. Esta es la gran diferencia entre las performances y las prácticas literarias, ya que estas implican la separación del autor, de la obra y del lector tanto en el tiempo como en el espacio.

En “Dramaturgía y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance” Fernando Duque Mesa propone que «esta actividad artística nunca es teatro. El performance como manifestación artística es más un asunto (...)». El mismo Clemente Padín afirma que «en el teatro se “representa” y en la performance se “presenta”» (“La performance desde la perspectiva latinoamericana”)⁸¹. La performance se elige para hablar sobre los problemas socio-económicos debido a que es un género que a priori se basa en el compromiso total con la realidad. Es un género incómodo, que no deja al espectador escaparse de lo real, ya que no le muestra un mundo hipotético, sino que aspira a hablar sobre el mundo real⁸². Si en la poesía experimental se juega con el signo para depurarlo del significado convencional, en la performance el referente del “mundo real” siempre está presente. «Performance aims to create effects and affects. Performance moves between the AS IF and the IS, between pretend and new constructions of the “real”» (Taylor 6). Trabajando a partir de lo real la performance crea un paralelismo, establece otro orden posible del mundo o escoge algún concepto del mismo para hiperbolizarlo y de esta manera llamar la atención del espectador. La performance no se basa en la imitación o el cambio, sino que es un microcosmos de experiencia en directo que irrumpe en nuestra realidad de cada día: un rasgo muy propicio dentro del contexto de las artes comprometidas.

Asimismo, el uso de la performance para expresar el descontento social tiene razones más prácticas:

But in the '60s and '70s performance also played an important role in braking down political, institutional, and economic barriers that excluded artists who

⁸¹ El querer presentar en lugar de reflejar vincula la obra de Clemente Padín con Luis Camnitzer.

⁸² Teniendo en cuenta estos aspectos precisamente la performance sería el tipo de expresión artística que más de acuerdo se mostraría con el «aquí y ahora» benedettiano.

lacked access to theatres, galleries, museums, and other elite and commercial art spaces. There was no need for a script, for copyright permission, or for legitimation from cultural experts. Suddenly, a performance could pop up anywhere, at any moment. The artist only needed his or her own body, imagination, and words to express ideas in front of an audience that sometimes found itself unexpectedly and involuntarily involved in the event. (...) It is much harder to control bodies than to control television, or radio broadcasts, or Internet platforms. (Taylor 49)

Las performances son difíciles de regir, son un tipo de arte que es «anti-institutional, anti-elitist, anti-consumerist» (Taylor 49). Esta es una práctica artística más que un soporte, ya que su materialidad, comparando con la de la poesía visual o arte correo es más efímera. Debido a eso, para las autoridades resulta más complicado controlar este tipo de evento instantáneo, que se caracteriza por constante mutación y apenas deja huella de su presencia. Es un tipo de arte tan fugaz como impactante. Según César Espinosa, «la obra de arte forma parte del proceso cognitivo de la sociedad» (35). Precisamente al cambio de los procesos cognitivos aspira la obra de Clemente Padín.

3.3.3.1 El performer

La peculiaridad principal de la performance, en contraposición a otras prácticas artísticas, es que el artista se manifiesta directamente frente al público y no le es posible “escondarse” detrás de su obra. El creador se presenta en uno de los momentos más íntimos: el del nacimiento de la obra. Además, el autor abandona su puesto privilegiado de ser él quien rige la obra: el performer es un elemento de la performance, igual que lo

son el espacio, los objetos que se usan o los espectadores. A la vez es quien maneja y quien está manejado. Él participa en la obra y también está regido por las circunstancias que le rodean y que a veces no puede controlar. Según dice Jerzy Grotowski «el Performer es un pontifex, hacedor de puentes» (“El performer”). Es un “elemento” que le da unidad a la obra, al espacio y al espectador, pero en ningún momento impone su poder totalitario.

Quizá el mejor ejemplo de la inmersión del artista en su obra en las performances de Clemente Padín es la performance “Punto final”, en la que el artista pide que los espectadores pongan varias pegatinas con las fotos de los desaparecidos a su ropa. El performer en este caso se objetualiza: su cuerpo se convierte en el lienzo sobre el que crean los demás. Clemente Padín deja de ser Clemente Padín, él ya no es el autor de la obra, sino que se convierte en un objeto, un componente de su performance.

Consecuentemente, en muchas de las performances el contorno del cuerpo de Clemente Padín sirve para representación del ser humano (por ejemplo en “Zona de arte” el autor se extiende en el suelo y marca la silueta de su cuerpo para luego llenarlo de papel y crear una figura humana, en “Sembrar la memoria”, uno de los espectadores se acerca para dibujar el contorno, mientras el autor espera paciente). Al ofrecer su cuerpo para la representación el autor se aleja de su subjetividad y se entrega a la universalización: el uso del cuerpo del creador de la obra (cuando podría dibujar una figura abstracta) podría interpretarse como un signo de la solidaridad con los demás: para demostrar que no es diferente ni indiferente. Catherine Larson en su artículo “What do we mean when we talk about performance?” hace uso de término «embodiment» (24) para referirse al impacto que el performer tiene en su obra. El artista encarna su discurso de manera directa, haciendo uso de su propio cuerpo. Sin embargo, aquella

encarnación no debería comprenderse como una práctica que sacralice el cuerpo del autor: en las performances de Clemente Padín las figuras suelen acabar destruidas.

Por otra parte, es importante remarcar que en ocasiones el performer siente la necesidad de cambiar o silenciar su identidad y lo hace a través del cambio de ropa: así, en “Sembrar la memoria” antes de quemar la silueta el autor se cubre la cabeza y la cara con una suerte de gorra negra. Además, de este modo el artista deshumaniza su figura: la falta de los rasgos que ayude a identificar al ser que se presenta frente a los ojos del espectador causa incertidumbre. La performance puede convertirse en una especie de monoespectáculo, solo que en esta el performer puede ir cambiando de identidades.

El autor de las performances se deja tocar, deja que el otro se le acerque, borra los límites del espacio “personal”, ya que junto con los espectadores forma una sola obra de arte. El contacto físico implica el mayor grado de la conexión entre la subjetividad que crea y la subjetividad que lo percibe. Según Jerzy Grotowski, el performer «es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro» (“El performer”). Es decir, el artista en la performance no actúa, no está imitando: lo que hace en el instante puede ser metafórico, pero es real. Peggy Phelan propone que «in performance, the body is metonymic of self, of character, of voice, or “presence”» (150).

3.3.3.2 La violencia

La performance como un soporte artístico se singulariza por su falta de estetización. Esta afirmación no quiere implicar que las obras que pertenecen a este género sean unas simplificadas o que carezcan de valor estético, sino que es un tipo de

producción artística cuyo rasgo principal es falta de determinación sobre su forma y contenido, que en mayor parte se produce por falta de interés de buscar unas. La poética de la performance es una de las más laxas y dicha apertura permite la entrada de varios elementos que en otros contextos quizás podrían ser entendidos como inapropiados. De igual modo, la performance normalmente aspira a chocar al lector, sacarle de la indiferencia, por tanto, el artista hace uso de todos los medios que están a su alcance para producir aquel efecto.

Dentro de las performances de Clemente Padín destacan algunas en las que se emplean varios actos destructivos. Si en sus poemas Clemente Padín mantiene cierta solemnidad, sean comprometidos o no, en las performances se permite más libertad de expresión. Uno de los ejemplos más representativos en este caso sería “Por la vida y por la paz”, una performance en la que el artista golpea un busto de yeso y va contando los golpes mientras otra persona detrás de él está escribiendo los números en una hoja de papel. Solo al pronunciar el último número el performer añade una frase que aclara el tema de la performance: «172 desaparecidos políticos en Uruguay». Este acto de destrucción sirve como una metáfora de la agresión de la dictadura: el autor destruye un objeto físico que sirve de metonimia de todas las personas maltratadas por el régimen militar.

En “Memorial de América Latina” el acto inquietante es la quema de unas cruces de madera, de las que pendían las banderas de los países latinoamericanos. “Sembrar la memoria” termina con la quema de una figura humana, recortada en papel, mientras Clemente Padín está sentado al lado produciendo un sonido rítmico golpeando dos piedras. Asimismo, la destrucción puede estar vinculada con el propio performer. En “Zona de arte” el artista vuelve “herido” al círculo que dibujó: Clemente Padín se

arrastra por el suelo mientras que en su camisa blanca se puede observar una mancha de lo que se supone que es sangre. Sin embargo, la estrategia que se aplica en este caso es distinta: no es un acto agresivo hacia un objeto, sino una destrucción dirigida hacia su propio cuerpo (aunque solo se finge)⁸³. Además, al arrastrarse al círculo donde está la figura que acaba de hacer, el autor la rompe así implicando la devastación del individuo que nace en la “zona arte” y sale al mundo que está detrás de sus límites. La performance invierte las reglas artísticas: el acto creativo ya no es solo construcción de un objeto nuevo, sino también puede ser un acto destructivo.

La performance, debido a la inexistencia de la uniformidad del estilo, permite al artista mostrar lo incómodo, introducir los elementos que en sí no producen en el espectador goce estético. La práctica artística se manifiesta en contra del intento a embellecer el mundo, al contrario, apunta a sus llagas más dolorosas: es una estética que carece de estetización.

3.3.3.3 El tiempo y el lugar en la performance

La fugacidad es el rasgo más emblemático de la performance. Una performance se da una sola vez y no se puede volver a la misma⁸⁴. Esta cualidad permite que la performance tenga variantes⁸⁵; pero, por otra parte, dificulta el trabajo analítico ya que

⁸³ La imitación en este caso acerca la performance a las prácticas teatrales, ya que es un fraude, mientras en la performance en el sentido puro los actos – aunque sean violentos y peligrosos – suelen realizarse de verdad.

⁸⁴ Desde nuestro punto de vista el vídeo de la performance y el propio acto de la performance no son del todo iguales, ya que el vídeo en sí implica el alejamiento y abstrae al espectador de la posibilidad de la participación directa en el acto creativo que es el elemento base de la performance.

⁸⁵ Según afirma Peggy Phelan, «performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different”» (146).

no se trabaja con la materia prima, sino con la documentación de un evento⁸⁶. Como Peggy Phelan afirma en *Unmarked: The Politics of Performance* «performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance» (146). Dicha opinión puede parecer un tanto radical, sin embargo, teniendo en cuenta la naturaleza del evento, su certeza es inegable. Igual que el arte correo, la performance está pensada para ser, en primer lugar, una acción y solo después un material.

La noción del tiempo en el caso de las performances de Clemente Padín se complica con la documentación de los mismos. Teniendo en cuenta que la performance es un evento temporal, que tiene lugar en un espacio concreto en un momento concreto, la producción de vídeo de la performance aporta confusión. En *40 años de performances e intervenciones urbanas* hay una lista de las obras realizadas por el autor y todas estas se acogen bajo el nombre de la performance. Sin embargo, en algunos casos la atribución a este tipo de la creación artística es cuestionable. Uno de los casos más contradictorios es “Muévete Panamá”: por una parte, el evento en sí se basa en el arte-acción, en la plaza de Libertad en Montevideo se colocaron unas banderas panameñas para mostrarse en contra de la intervención en Panamá realizada por los Estados Unidos⁸⁷; por otra, es performático el “desfile” de las personas llevando las letras de las palabras «muévete Panamá». Sin embargo, a partir de esta acción se hizo

⁸⁶ A lo largo del paso del tiempo se suelen desarrollar diferentes variantes de una performance. Normalmente suelen mantener el mismo título, pero también hay muchos casos en los que los elementos de una performance pasan a formar parte de la otra. Por consiguiente, el análisis que se ofrece en esta tesis no pretende ser total ni implicar la veracidad completa: se trabaja con unas variantes.

⁸⁷ Caso excepcional, debido a que unió en la acción a la generación 60 y a los grandes de la generación anterior como Mario Benedetti y Eduardo Galeano.

un vídeo oficial⁸⁸ que lleva una canción que dio el título a la acción y la explicación. Teniendo en cuenta que es un vídeo realizado por Clemente Padín para, probablemente, una mayor difusión de la acción, el concepto del tiempo es muy peculiar. La performance que se realizó en la calle se convierte en un material para otra obra y de este modo deja de ser una performance, ya que pierde su cualidad de realizarse en un momento y se hace un soporte de un vídeo, cuya relación con la temporalidad es muy imprecisa.

El espacio en el caso de las performances de Clemente Padín puede dividirse en dos tipos: el espacio cerrado, el lugar de la performance al que el público va intencionadamente y el espacio abierto. Ambos tipos del espacio tienen gran influencia en la relación que el espectador va a desarrollar con la obra de arte. Las performances que tienen lugar al aire libre implican la noción de sorpresa: la acción artística va en busca de su espectador y lo encuentra sin prepararse. Por tanto, la primera reacción que produce la obra es choque y desconfianza. Por ejemplo, en la performance “Aire” realizada en Thessaloniki en 2009 Clemente Padín y su equipo andan por las calles de la ciudad cargando unas grafías que en griego forman la palabra «aire», para atraer la atención sobre los problemas ecológicos en las ciudades⁸⁹. De este modo se produce un vínculo ambiguo: por una parte, la ciudad con los coches, la gente y otros elementos de la urbe se convierte en un obstáculo para la realización de la obra. Por otra parte, la

⁸⁸ Con «oficial» queremos decir que no es una grabación de una performance hecha por alguien del público, sino que el evento estaba pensado para grabarlo.

⁸⁹ Un paso muy parecido se observa en algunas otras performances: en “Juan y María”, una performance destinada para enfatizar la emigración de jóvenes uruguayos, en la que un grupo de jóvenes anda por la ciudad llevando las letras que forman los nombres «Juan» y «María» y parándose al lado de varios monumentos representativos de Montevideo. Las performances sacan la palabra de la página del libro, le atribuyen otra dimensión y la sacan a la calle, para que se convierta en un participante más en la rutina de cada día. Las palabras que deambulan por la calle se personifican y las personas que las llevan se vuelven palabras: esta simbiosis es quizá el ejemplo de lo máximo a lo que puede llevarse la objetualización de la palabra yendo desde la poesía visual a la performance.

performance en sí puede convertirse en una molestia para la vida de la ciudad, ya que interrumpe su ritmo habitual. Esta característica se refleja en una acción colectiva “Artistas por la paz”, durante la que varias personas se acuestan en la calle y se cubren con los diarios para manifestarse en contra de la Guerra del Golfo, impidiendo la circulación de tráfico y el paso de los peatones. Asimismo, la elección del espacio público para realizar una performance es uno de los medios más eficientes y rápidos para mostrarse contra el discurso predominante y oficial: así la performance adquiere rasgos de protesta.

Por otra parte, el hecho que la performance salga a los espacios abiertos no especificados, también tiene otros efectos. En primer lugar, el espacio no condiciona la obra de arte, no la pone en ninguna suerte de marco genérico. Al mismo tiempo, se elimina cierto elitismo: la obra de arte se acerca a cualquier espectador sin proceso selectivo. En consecuencia, se puede hablar sobre la democratización del arte: este se abre a todo tipo de público y hasta va en busca del mismo.

Además, el espacio de la performance, al que acude un público específico, puede estar cerrado, con lo que hay cierta selección del espectador que tendrá influencia en la recepción de la obra. Una persona que va a ver una performance teóricamente conoce sus peculiaridades y aunque no sepa qué va a ocurrir exactamente, su reacción será distinta de aquella que una performance provocaría en una persona que va por la calle y súbitamente se encuentra en el medio de un *happening*. Sin embargo, algunas performances pueden tener varias versiones en cuanto al espacio. Por ejemplo, “Por la vida y por la Paz” se realiza en ambos tipos de lugares. En el vídeo que se ha utilizado para el análisis de la performance se encuentran las dos versiones: una en la calle y otra en un ring de boxeo.

Cada espacio en el que se desarrolla la performance deja su huella en la misma. El espacio cerrado es el que más libertad le da al autor, ya que este puede hacer uso de sus recursos y controlarlo: por ejemplo, durante el desarrollo del “Punto final” en un momento se apaga la luz. Es decir, el autor de la performance puede manipular la atención y las sensaciones del espectador, algo que le es imposible hacer en la calle, donde la obra está sometida a las condiciones que le impone el ritmo de la vida de la ciudad y a las circunstancias del espacio y del clima (por ejemplo, sería indispensable manipular la luz en una performance realizada al aire libre).

El caso de la performance “Memorial de América Latina” es incluso más peculiar: la performance se desarrolla al aire libre, pero es un espacio especial, construido exclusivamente para la acción. El público entra por un arco en el que se escribe «memorial de América Latina» subiendo por las escaleras en las que están dibujadas varias personas en una posición que recuerda a la de una persona muerta en un acto violento. En el campo que se ve enfrente hay varias cruces con banderas de países de América Latina y al fondo hay otro arco con frase «no están muertos solo duermen y sueñan con la libertad». Es una performance-instalación, en la que el espacio forma parte de la misma, volviendo así a las nociones del teatro.

Se podría considerar, así pues que la performance no tiene un lugar específico, a diferencia de teatro, cine, artes visuales o música, que disponen de sus respectivas galerías, salas de conciertos, cines o teatros. La performance oscila entre varios lugares: puede ser más o menos esperada, pero siempre ocupa un espacio que no es el suyo. Según Erika Fishcer-Lichte, este tipo de espacio ajeno es de gran importancia para el concepto de la performance, ya que significa que *a priori* no se establece ningún vínculo entre el espectador y el performer: nadie de los dos tiene claro cómo tiene que

comportarse en el lugar, el espacio no impone reglas, se vuelve neutro (181). Por consiguiente, hay más posibilidades de que el espectador se atreva a intervenir, ya que no se siente regido por las normas sociales (por ejemplo, una persona que acude a un teatro a ver un espectáculo sabe de antemano que le está estrictamente prohibido subirse al escenario y aportar algo a la obra, cosa que en la performance es completamente posible por la carencia de las normas sociales impuestas por el espacio).

3.3.3.4 El papel del espectador

Como en su libro *Performance* afirma Diana Taylor, «performances ask that spectators do something, even if that something is doing nothing» (86). Debido a que esta práctica artística permite la relación directa con la producción de una obra de arte, o, mejor dicho, precisamente la producción en el caso de la performance *es* la obra de arte, es muy importante que el espectador reaccione a lo que vea. «Performance is not judged in terms of TRUE/FALSE; BEING/PRETENDING. INSTEAD, THE AFFECTIVE IS EFFECTIVE», enfatiza Diana Taylor (92). Es decir, lo esencial de la performance es si es capaz o no de vincularse con el público.

En sus performances Clemente Padín intenta lograr que su público intervenga en el proceso directamente. Por una parte, hay performances en las que el performer se acerca al público, es decir, él mismo decide incluir a los espectadores en la acción sin interesarse si los demás lo quieren o no. A resultas de ello, el espectador se convierte en un elemento de la acción artística a pesar de su voluntad. Por ejemplo, en la performance “Por la vida y por la paz” Clemente Padín rompe la figura de papel en pedazos pequeños y entrega un trozo a cada miembro de público (esta acción de repartir

trozos de algún objeto, que de alguna manera se asemeja a la liturgia cristiana de la comunión, es común en la obra de Clemente Padín. Podemos encontrar este mismo ejemplo en “América Latina es una”). En “Sembrar la memoria” el artista hace fotografías al público con una cámara polaroid para luego poder pegarlas a una hoja de papel que tiene colgada en el escenario en la que dibujará su contorno. La apropiación de la imagen del otro es otro ejemplo de la inclusión del público en la obra de arte (en el vídeo se puede observar la reacción de las personas, algunas se ven bastante incómodas cuando el artista se acerca con la cámara). El público en este caso se convierte en un material de la performance.

Por otra parte, hay casos de la participación directa de los espectadores sin que el performer se los pida. Precisamente la libre voluntad del espectador es importante aquí: el otro se acerca si lo desea, no está obligado. El que está haciendo la obra deja la libertad completa al espectador y de este modo se aleja del papel central en la creación de la obra. Pongamos por ejemplo “Punto final”: los espectadores pueden elegir dónde y cómo van a colocar la pegatina y, si no se atreven a hacerlo, no están obligados⁹⁰. En esta misma performance, más tarde tanto los espectadores como el performer se abrazan: el performer se muestra asequible al público y anima la acción, pero no la controla. Así se rompe con la idea de la centralización del control total de la obra en las manos del autor: todos forman un solo círculo y son igualmente responsables por lo que pasa en la sala. En “Sembrar la memoria” hay otro ejemplo de la libre voluntad del espectador: una de las mujeres del público se acerca para dibujar el contorno del performer en la hoja colgada detrás: como en el caso anterior, la chica se anima a

⁹⁰ Es de gran importancia notar que se habla sobre la libertad de elegir si uno quiere participar o no, no sobre la voluntad de hacer lo que uno quiera con el cuerpo del performer, una práctica bastante común dentro del género.

subirse al escenario por su propia cuenta, actuando bajo el efecto de la repercusión que la performance ha tenido en ella.

Diana Taylor introduce un término revelador hablando sobre la naturaleza del espectador que exigen las performances: en lugar de «spectator» la crítica ofrece usar el término «spect-actor» (80): en vez de hablar sobre alguien que mira, habría que hablar sobre alguien que mira y actúa sobre lo que ve. Según Erika Fisher-Lichte, la performance es algo que pasa entre el actor y el espectador, es decir, algo que se produce entre dos polos (52). Asimismo, es importante que en la performance el público suele tener en cuenta la reacción de los demás: es decir, si uno se anima a participar, los demás también lo harán. Erika Fisher-Lichte lo llama «la metáfora de contagio» (58) y amplifica la idea diciendo que esto muestra el cambio de cómo se dividen las energías en la performance: ya no se habla sobre la relación del autor x con el espectador y, sino sobre la relación entre todos, los espectadores también tienen impacto unos en los otros (98). La performance es un tipo de arte que está comprometido con su espectador desde el primer minuto: la indiferencia de este sería el primer paso a la muerte de la obra que ni siquiera tuviera una oportunidad para completarse. No es solo un tipo de arte de acción, arte que *hace* sino un tipo de arte que *está hecho* por su espectador. Pierre Bourdieu afirma que la obra de arte siempre depende de la reacción del público (18); sin embargo, en el caso de la performance este aspecto es más ágil, ya que sin la reacción una performance no existe.

3.3.4 En lugar de conclusiones

Según Pascal Casanova, «literary spaces translate political and national issues into its own term – easthetic, formal, narrative, poetic – and at once affirms or denies

them» (86). El arte de Clemente Padín, en gran parte, es el arte que afirma los problemas socio-políticos. La poesía, la performance, el mail art – todas son estrategias distintas que sirven para el mismo propósito – reivindicar la injusticia. Sin embargo, la denuncia a través del arte es una «denuncia relativa» (Bentancur 13). Como afirma Luis Camnitzer, «no creo que haciendo arte se pueda parar la violencia. Pero sí creo que el arte puede ayudar a identificar la deshonra» ("Arte, deshonra y violencia en el contexto Iberoamericano" 26). Es decir, no queremos afirmar que el arte produce un cambio inmediato, sino que se usa como un medio para intentar llegar a un cambio de conciencia de la sociedad. A lo largo de la obra comprometida de Clemente Padín se aspira a crear una memoria colectiva nueva que, según Jan Assman, es capaz de crear una identidad cultural (130).

4. Luis Camnitzer

4.1 La relación lengua-imagen en la obra de Luis Camnitzer

En relación con el trabajo que se realiza con la palabra y la imagen, la obra de Luis Camnitzer podría dividirse en tres grupos. El primer bloque estaría formado por aquellas obras en las que se produce cierta inversión: los vocablos se usan para reemplazar el icono. Al segundo grupo pertenecerían aquellas obras en las que el texto y la imagen coexisten, formando un cuerpo íntegro de la obra artística y funcionando simultáneamente, igual que en el caso de los poemas visuales que se han analizado en los capítulos 2 y 3 de la tesis. Finalmente, el tercer grupo (el más escaso) consistiría en las obras en las que la relación entre la palabra y la imagen es más borrosa, así, en el campo de la formación del significado se produce cierta ruptura que dificulta el proceso de interpretación.

4.1.1 El texto como imagen

Luis Camnitzer comienza su trayectoria artística creando una serie de grabados que consisten en una cantidad reducida de vocablos y, raramente, un símbolo pictórico, este siendo siempre de iconicidad bastante débil:



Im. 74



Im. 75⁹¹

⁹¹ Gracias a las circunstancias biográficas, muchas de las obras de Luis Camnitzer se hacen en inglés. Algunas de estas tienen versiones tanto en inglés como en el castellano, en dicho caso el artista las trata como si fuesen dos obras distintas, ya que cada lengua tiene sus peculiaridades.

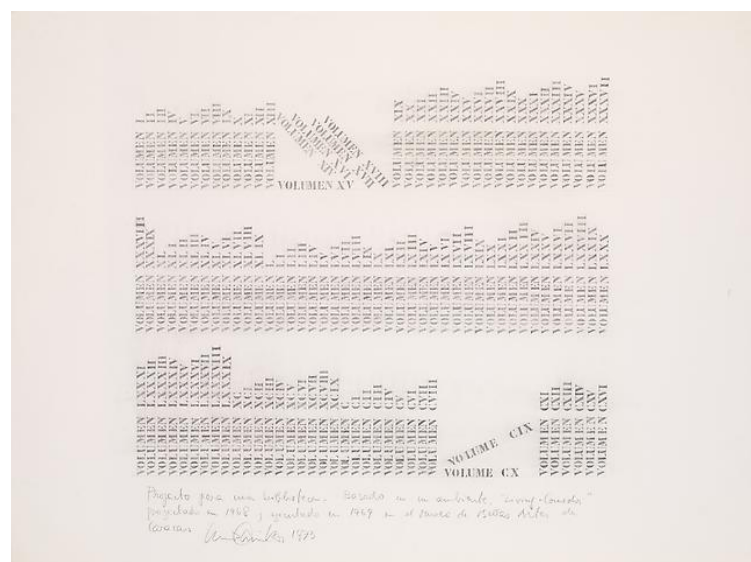
Las palabras, en este caso, son las únicas fuentes de información de las que se sirve el espectador, por lo tanto el icono está reemplazado por el símbolo. En los ejemplos citados, Luis Camnitzer hace uso de una sola palabra⁹² y se aprovecha de su posición. En la imagen 74 la coloca en el medio de la página y la “corta” por la mitad obteniendo de esta manera un dibujo esquemático que podría recordar la imagen del horizonte. En la imagen 75 la palabra «sun» se repite tres veces cambiando su posición, de este modo, imita el proceso cinético del atardecer: el sustantivo solo no nos proporcionaría la implicación del ocaso; sin embargo, se hace fiable aquella interpretación si se combina el significado que aporta el vocablo con su posición en la página. Igual que se ha visto cuando hablábamos sobre la poesía visual, en este caso lo que determina el significado de la obra es la relación que se establece entre el espacio en blanco y la palabra; lo icónico de la obra también se gesta precisamente en la relación que se produce entre el grafismo y su alrededor.

Sin embargo, a pesar de cierta iconicidad que se logra trabajando con la forma física del vocablo, aquellos grabados de Luis Camnitzer no representan una imagen propiamente dicha, sino que solo son capaces de sugerir una: hacen que el espectador empiece a pensar en una objeto relacionada con lo que implica el texto. El soporte físico en este caso está debilitado, en la imagen que provee el autor no se trabaja ni con un color ni con una textura específicos. Por consiguiente, la visualización que se obtendrá dependerá por completo de la subjetividad del interpretador. De este modo, el arte conceptual, que supuestamente se basa en primer lugar en una idea, llega a caracterizarse por un mayor grado de inmersión del *Otro* que se necesita para lograr que el acto comunicativo entre la obra y el espectador se lleve a cabo.

⁹² Probablemente debido a su inclinación hacia cierto minimalismo estético, también característica de la poesía visual de Amanda Berenguer y Clemente Padín.

La estrategia de interpretación que se empleará para decodificar el significado de la obra será la misma que se usa al interpretar una obra de literatura. Se parte, en primer lugar, de la lectura de las palabras. El único cambio que se observa está en el modo de exposición de la obra: en lugar de editar un libro se elige una puesta en público más característica de las artes visuales. Precisamente las obras en las que las limitaciones entre la literatura y las artes icónicas llegan a ser imprecisas, llevan a algunos críticos a hablar sobre la obra de Luis Camnitzer comparándola con la poesía concreta. Por ejemplo, Antonio Eligio Tonel afirma que, debido al trabajo con el texto, las obras del autor uruguayo tienen «derecho a figurar en la más exigente antología de poesía concreta» (“Luis Camnitzer: la mano que sostiene el horizonte”).

Si Amanda Berenguer en sus poemas muestra cierta desconfianza en la palabra, Luis Camnitzer en su obra incorpora algunos trabajos que permiten hablar sobre un intento de volver a afirmar la importancia del vocablo no solo en la percepción del mundo de un individuo, sino también en la experiencia de la obra de arte:



Im. 76

En “Project for a library”, el artista imita unas estanterías llenas de libros haciendo uso del sustantivo «volumen» y colocándolo vertical y horizontalmente. De este modo, la palabra aplicada representa el objeto –un libro– no solo a través de su significado, sino también visualmente. El tejido de la imagen se compone de vocablos en lugar de emplear un icono, la palabra se vuelve una pincelada, una huella de lápiz, un grafismo significativo. Si en los ejemplos en las imágenes 74 y 75 se hablaba sobre una figura más mental que puramente visual, en este caso las palabras aspiran a representar un objeto gráficamente (una tendencia que se ha podido apreciar hablando sobre los caligramas). Asimismo, igual que en el caso de los poemas visuales, el vocablo en esta obra a la vez está presente y ausente. De esta forma, en el instante en el que el espectador observa la imagen para comprender su forma, deja de fijarse en los sustantivos y los trata como si fuesen líneas de un trazado u otro tipo de soporte pictórico. Por otra parte, al ser leído, el sustantivo recupera sus características de símbolo lingüístico pero se aleja del campo de lo visual.

“Project for a library” se creó como base para una obra mayor, en la que el intento de explorar las capacidades significativas y representativas de la palabra se lleva más lejos. En “Living Room” se puede contemplar la intención de crear un espacio físico entero con sus componentes arquetípicos usando solo sustantivos:



Im. 77

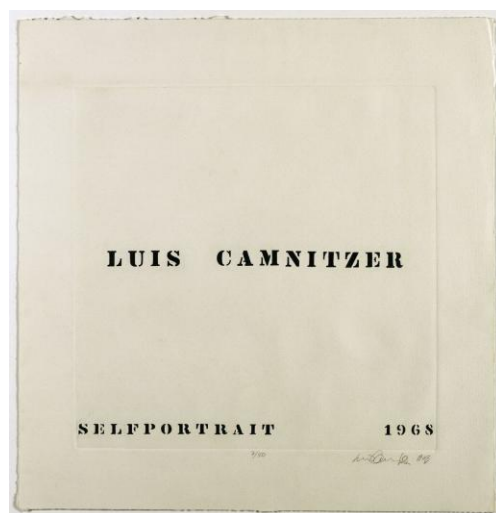


Im. 78

En las imágenes 77 y 78 se aprecian partes de dicha instalación, a través de la que Luis Camnitzer parece estar investigando si la palabra es lo suficientemente poderosa como para nombrar un objeto que no está en el espacio y en cierto modo crearlo, es decir, si la palabra puede convertirse en un sustituto del objeto físico. La aspiración del autor en este caso es más ambiciosa, ya que está procurando crear una

experiencia multisensorial. En el caso ideal, el espectador debería comportarse de la misma manera que caminando por una habitación llena de muebles. Curiosamente, el autor afirma que este intento resultó exitoso: los espectadores solían pisar la palabra «alfombra» pero evitaban el «sofá» (*Original copy* 10). Es decir, los interpretadores que de repente se encontraron involucrados en los juegos de significación se animaban a participar en el proceso artístico y aceptaban sus reglas. Asimismo, la habitación que crea Luis Camnitzer en este caso está por “rellenar”, ni siquiera existe como tal, sino que es un esquema que cada espectador llenará con sus visualizaciones: no existe una habitación, sino que hay varias posibilidades para su existencia. También, la obra de este tipo demuestra que hay ciertas presuposiciones en las que se basa su existencia: 1. que el *Otro* que se acerque a la obra conoce el español, ya que sin conocer la palabra sería imposible “reconocer” el dibujo, es decir, la obra de esta manera pierde su universalidad, porque un icono sería asequible a mayor parte del público; 2. que cada persona que se coloque frente a la obra tiene una imagen arquetípica para cada signo que se usa y sabrá encontrar cierto referente.

A pesar del juego en torno a las estrategias creativas que se aplican en las obras recién analizadas, la relación significante-significado se mantiene intacta y precisamente gracias a su firmeza es posible descifrar la obra. Empero, hay obras en las que la función de la palabra se vuelve más contradictoria:

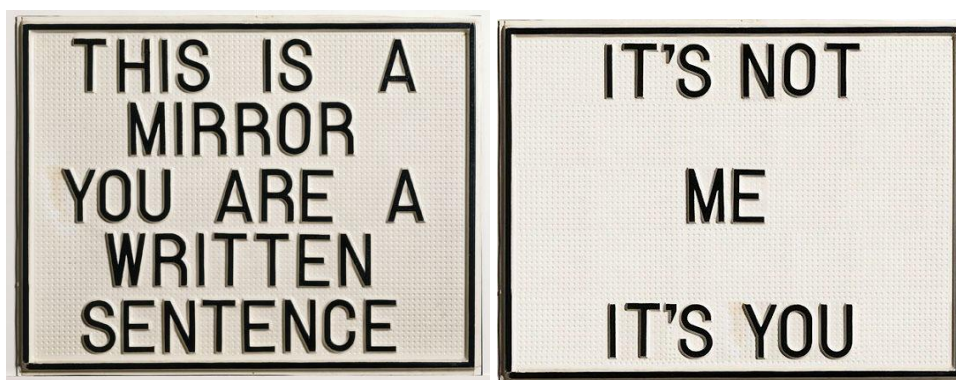


Im. 79

En “Selfportrait” el vocablo también se emplea para reemplazar la imagen, sin embargo, es un uso más complicado⁹³. Si en “Horizon” el lector ha podido asociar la palabra con cualquier horizonte que ha visto en su vida, ahora el texto lo guía hacia una persona concreta: el autor de la obra. Si el interpretador ha visto a Luis Camnitzer –sea en persona o en una fotografía– podrá hacerse con una imagen. En el caso contrario, el soporte le resultará impenetrable y las palabras no llevarán a ninguna parte, sirviendo de muralla entre el espectador y el significado. Por otra parte, se podría considerar que precisamente este es el propósito del autor: impedir que surja la imagen ironizando, de este modo, el género de autorretrato.

La complicación de la construcción del significado se observa en unos de los grabados más representativos de Luis Camnitzer:

⁹³ La elección de hacer uso de nombre y apellidos ya en sí es un acto irónico y controvertido, debido a que la obra se titula «autorretrato»: en lugar de representar la persona a través de algunos rasgos específicos suyos, se representa identificando sin especificar.



Im.80

Im. 81

Igual que en el caso de la imagen 79, el autor se involucra en la búsqueda identitaria. En la imagen 80, de forma parecida a en “Living room”, se hace uso de la frase «this is a mirror» para implicar un objeto. Aún más, en esta obra el texto intenta disfrazar el grabado de otra cosa, convencer al espectador de que se encuentra frente a algo diferente de lo que se suponía. Este proceso de cambio rompe con las normas de la lógica y complica la relación del significante y significado, ya que esta deja de tener precisión. Asimismo, el intento es no solo de cambiar la apariencia del objeto, sino también de aportar al lienzo otra función, la de reflejar. La palabra puede implicar una imagen, quizá incluso sirve para sugerir la presencia de un objeto, pero sus capacidades de cumplir la función del objeto cuya presencia implican provocan ciertas dudas. La obra de Luis Camnitzer no se caracteriza por la inocencia idealista que llevaría a creer en que las palabras son todopoderosas. Lo que está haciendo el autor –un rasgo que lo vincula con los demás autores de la tesis– es explorar qué se puede lograr a través del empleo de las palabras en los ámbitos inesperados.

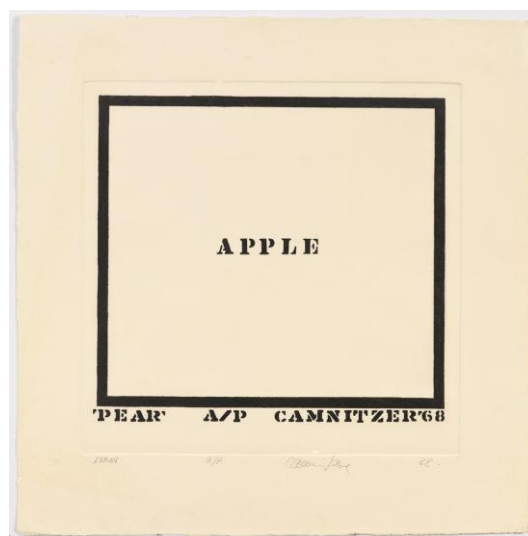
En el espejo textual de Luis Camnitzer, el reflejo también es verbal: «you are a written sentence». De esta manera el autor probablemente ironiza la tendencia de los espectadores de proyectar sus conocimientos sobre el arte que están observando: ver una

obra como un espacio para la manifestación de las ideas, conocimientos o emociones del espectador en vez de experimentarla en el esplendor de su propia existencia. Por otra parte, se implica un vínculo muy íntimo entre el observador y el objeto, el que se acerca se convierte en la “verdadera obra”, lo que tiene frente a sus ojos es solo un reflejo. Al leer las palabras, el espectador está sometido a participar en el juego de la obra –aunque fuese de manera involuntaria– ya que esta lo absorbe y se lo lleva a su propia realidad.

En la imagen 81 el trabajo es muy parecido, se aspira a producir un intercambio de identidades con el espectador, aunque no es muy preciso quien es el “yo” de la obra. Igual que en el caso anterior, se procura mantener una relación directa entre el interpretador y la obra: a través de la palabra, el objeto artístico es capaz de dirigirse al *Otro* y provocar su reacción, hablarle directamente “en su idioma”, cosa que no sería capaz de hacer una obra cien por cien pictórica.

Los dos ejemplos que se han analizado se caracterizan por la carencia de representación. Si en las obras citadas anteriormente el texto por lo menos pretendía guiar al lector a alguna parte, en las imágenes 80 y 81 ni siquiera se procura hacerlo. El espectador está condicionado a la experiencia lectora que le proporciona la obra y no puede escaparse al mundo de las imágenes subjetivas, debido a que los vocablos no le permiten salir. El «yo» está observando el lienzo y, simultáneamente, es observado por el mismo.

Las “incoherencias” provocan una sensación de la mirada irónica hacia el arte e incluso hacia aquel que está realizando la interpretación:



Im. 82

La obra en la imagen 82 se enfrenta a las reglas de la lógica dado que en un recuadro que supuestamente representa el marco de un cuadro se coloca la palabra «apple», con lo cual se podría afirmar que el autor intenta representar una manzana usando solo la palabra. Sin embargo, debajo del marco se coloca el título «pear». Al leer el título, la seguridad del espectador sufre una gran derrota puesto que los dos signos tienen un referente distinto y es imposible reemplazar el uno por el otro, con lo cual en la lógica interna de la obra surge un gran quiebre y el interpretador una vez más parece estar atrapado en la búsqueda del significado, deambulando por lo que parece ser un callejón sin salida.

El uso de palabra en la obra de Luis Camnitzer se basa no solo en la exploración de las cualidades significativas de la misma –una característica que vincula a los tres autores del corpus de esta tesis– sino que también tiene una motivación más práctica. En la entrevista realizada por Scott Watson Luis, Camnitzer afirma que «I'm more interested in minimal input and maximal output. Which means, that I'm not reducing myself to a particular shape, form or material. I'm more interested in how to activate an

environment and people with minimal stimulus» (Morris and Helen Belkin Art Gallery). La palabra, en este caso, es el medio perfecto para lograr las metas del autor; el material que se emplea en la creación de la obra es mínimo; sin embargo, la obra sigue siendo impactante.

Por otra parte, el grabado merece una mención especial en cuanto a su vínculo con la noción de estilo. Normalmente, trabajando con este tipo de soporte en las prácticas conceptualistas se hace un intento de suprimir cualquier implicación del toque individual. Así, se elige trabajar con un soporte muy depurado, que se caracteriza por cierta rigidez y “anonimato” artístico. Esta tendencia permite establecer vínculos entre varios artistas conceptualistas alejados tanto en el tiempo como en el espacio. Por ejemplo, la misma tendencia se observa en la obra del chileno Alejandro Jaar, con quien Luis Camnitzer mantiene una amistad bastante íntima, pero también se puede apreciar en los trabajos de un joven artista polaco, Maciej Ratajski, con el que el autor no tiene ninguna relación personal:



Im. 83

Im. 84



Im. 85

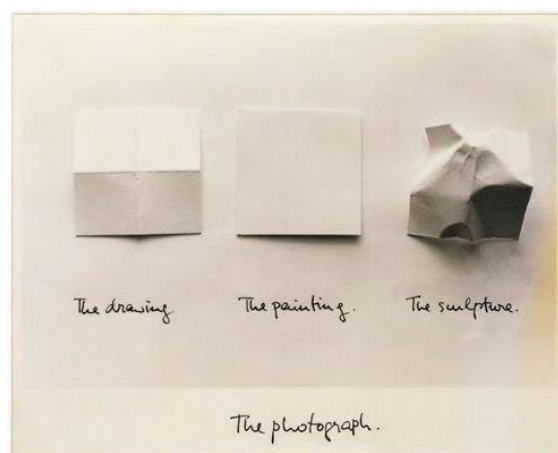


Im. 86

Esta neutralidad estilística cumple una función específica: impide al espectador atribuir una obra a un artista concreto a primera vista y, también, se elimina toda la decoración posible, dejando que las palabras luzcan en su totalidad, que entre el *Otro* y la obra no intervenga ningún elemento innecesario.

4.1.2 El texto y la imagen

A pesar de que la palabra en la obra de Luis Camnitzer se utilice por cuestiones de minimalismo, los ejemplos en los que el símbolo y el icono coexisten son abundantes. Dentro de este grupo las relaciones del texto y la imagen varían:



Im. 87

En la imagen 87 la palabra se emplea para complementar el icono: nombra a los objetos cuya forma física se caracteriza por cierta abstracción. Precisamente el vínculo del sustantivo y los objetos/imágenes crea las circunstancias gracias a las que irrumpe el significado de la obra: debido a la apertura del objeto, estos por sí solos no lograrían comunicar nada preciso, por lo tanto la palabra ayuda a dirigir al espectador hacia un marco semántico. Sin embargo, no se puede afirmar que sea precisamente el vocablo el que lleva toda la carga significativa ya que sin objetos de papel la obra perdería toda la intensidad. El mensaje se crea en una especie de espacio intermedio entre los dos signos. En las obras de índole experimental, el significado no resta en un signo exclusivamente, sino que emerge gracias a la tensión entre varios polos.

El acompañamiento de la imagen u objeto por las palabras también se puede apreciar en el ciclo “Boxes”, que consiste en una serie de cajas de madera y vidrio que contienen una imagen o un objeto y una placa con texto⁹⁴:



Im. 88

Im. 89

Im. 90

⁹⁴ Debido a que el ciclo consiste en numerosos ejemplos, dentro del texto de la tesis se publican los que se van a usar para el análisis. Los demás se podrán encontrar en el apéndice 8.

Aunque en cada ejemplo el texto se encuentre aislado (las palabras y la imagen están separadas por una línea horizontal, con lo cual la obra en su forma física implica cierta separación de las dos lecturas), probablemente de esta manera imitando la exposición de una obra de arte⁹⁵ –el objeto y su descripción– las palabras forman una parte legítima de la obra artística. Sin embargo, el espectador supuestamente esperaría encontrarse con una explicación que aportara algo concreto, es decir, le sugiriera qué es exactamente lo que se muestra en la parte superior, pero el autor da un paso ambiguo y rompe con aquellas expectativas. Las explicaciones juegan con el espectador aportándole datos inverosímiles (el caso de la imagen 90), demasiado abstractos (la imagen 89) o dándole varias posibilidades entre las que puede elegir (imagen 88). La descripción se niega a colaborar con el lector, emerge como cierta trampa ya que en lugar de aportar un significado, aporta varios, abriendo más caminos posibles. El propósito de la explicación no es complacer al lector facilitándole más comodidad, sino estimular su participación, hacer que se acerque a la obra e intente resolver el enigma de su significado.

La apertura del signo se puede apreciar también en otro ciclo, titulado “Dictionary”⁹⁶:

⁹⁵ Un paso que podría ser considerado como tautológico.

⁹⁶ Igual que en el caso anterior, para no recargar el texto, otras obras del ciclo se encontrarán en el apéndice 9.

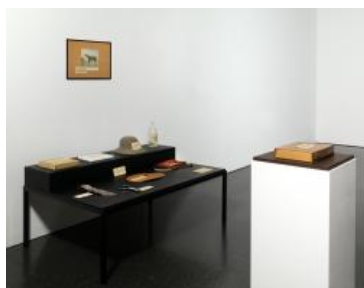


Im. 91

Aquí la palabra y el vocablo se ven incluso más incorporados dentro del marco de la misma obra, ya que no hay jerarquía de posiciones en el espacio (el texto y la imagen se colocan al lado uno del otro, no existe la eje arriba-abajo, que puede producir ciertas implicaciones de importancia). La iconicidad de la que se hace uso en esta obra es más abierta y los sustantivos que se colocan al lado de cada trazado enfatizan aquella apertura, sugiriendo varios significados posibles: empezando con los más concretos (mesa, armario, libro, cruz) y terminando con los más abstractos (unidad, segmento, intersección). Por una parte, la relación entre el dibujo y el significado que le aporta el sustantivo se basa en el parecido físico (por ejemplo, en el caso del armario). Por otra parte, la atribución de un significado a un símbolo es completamente subjetiva. El ciclo “Diccionario” dentro de la obra de Luis Camnitzer es uno de los ejemplos que más explícitamente representa la plurisignificación en las obras de arte conceptual. De este modo, para crear la obra se apropia de la forma de un diccionario, pero el mensaje “total” de la obra en gran medida queda impreciso. Una interpretación posible podría ser

pura casualidad, sin ninguna relación obvia entre este y el objeto. Asimismo, suelen ser abstractos, por ejemplo se emplean sustantivos tales como «absence», «legacy», «error». El artista investiga cómo el espectador atribuye el significado a lo que ve rompiendo con las normas de la construcción del significado que este conoce. El propósito de esta obra, según Mari Carmen Ramírez, no fue ilustrar lo que dice la palabra con el objeto, es decir, reflejar la relación significante-significado gráficamente, sino crear un tipo de campo semántico abierto, en el que el espectador pudiera comportarse con completa libertad: «the purpose was not illustration but the creation of a semantic, connotative field» (“Moral Imperatives: Politics as Art in Luis Camnitzer”)⁹⁸. Es decir, el artista parece aspirar a generar un cambio en el comportamiento del espectador, hacer que este se desprege de su terreno conocido de vínculos preestablecidos y se entregue al universo de libre asociación.

⁹⁸ Uno de los ejemplos más clásicos de la ruptura entre el texto y el soporte visual de la obra es el “Ceci n’est pas une pipe” de René Magritte, un *leitmotiv* que a lo largo de la trayectoria del arte postmoderno genera múltiples variaciones. Por ejemplo, Marcel Broodthaers crea una obra que se basa en los procedimientos parecidos: en “Éloge du sujet” el escenario creado por el autor se llena de objetos que no coinciden con las tarjetas explicativas que les están atribuidas:



Im. 93



Im. 94



Im. 95

Tanto René Magritte, como Luis Camnitzer y Marcel Broodthaers hacen el esfuerzo de generar una situación en la que el observador se vea obligado a desvincularse de sus conocimientos sobre el mundo real: los artistas le sugieren leer el objeto y ver la palabra y asomarse al abismo de los significados confusos y misteriosos que puede generar este cambio.

Además, al acercarse a esta obra, el espectador se siente tentado no solo de encontrar una relación lógica entre el objeto y la palabra, sino también de crear una historia, es decir, aportar un significado general a la obra (para estimular aquella necesidad, el autor incluso coloca el conector «and» entre las palabras, invitando de este modo al espectador a hacer conjunciones). Como Luis Camnitzer explica en la entrevista con Alejandro Cesarco, «invariably, the viewer constructs a story line and then accuses me of having planned it myself. In fact, I am manipulating the viewers' wish for order and their reluctance to accept chaos» (“Luis Camnitzer”). El autor predice las reacciones más comunes del espectador y las manipula: crea una obra de una dificultad extrema para la interpretación, que se resiste a la lógica y se enfrenta a cualquier intento de encajarla dentro de un marco. Las «gramáticas visuales» (término que Miguel Ángel López aplica en su artículo “¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?” 2) que tiene cada espectador resultan ser completamente inútiles. El espectador se enfrenta a un ruido de signos que muchas veces termina desembocando en un vacío de significado.

La relación con la lengua que se manifiesta en la obra de Luis Camnitzer apunta a su actitud general hacia el concepto de arte, el autor emplea sus obras para sugerir varios significados, pero en ningún momento intenta imponer su opinión o su significado: «I do not believe in telling people my opinion, I believe in manipulating people to coming to some conclusion. Nobody cares and should care about what I think. They should care about what they think» (Morris and Helen Belkin Art Gallery). A través del análisis de los poemas visuales y de la obra de Luis Camnitzer se puede llegar a la conclusión de que las prácticas experimentales se proponen tratar el arte como un proceso cognitivo e intentan eliminar la noción de la obra como el resultado final del

trabajo artístico que solo se puede apreciar pero no se puede intervenir en su orden interno.

Otro aspecto que permite trazar cierto parecido entre la obra Luis Camnitzer y los otros autores cuya obra compone el corpus de esta tesis, es que él hace uso de palabra, objeto e imagen no para fortalecer el significado, sino, en cambio, para deshacerlo, para lograr que los diferentes significados se fundan unos en los otros. Su objetivo es «allow people to mix orders and to create new orders» (Creative Times). El vocablo y la imagen se ven desalojados de sus ámbitos usuales y convergen para crear un lenguaje artístico único:

Para ser franco, nunca he entendido bien la pretendida diferencia entre las artes visuales y las artes literarias. Ya sé que unas se dedican a las figuritas y las otras, a los textos. Pero, de una u otra manera, ambas se «leen», ambas tratan de comunicar algo que el artista quiere que se comunique, y ambas, en caso de tener ambiciones artísticas, demuestran un mínimo de creatividad. Si hay una diferencia entre ambos medios, se podría decir que está en que el texto tiende a evocar imágenes, mientras que la imagen concentra sus esfuerzos para hacer la descripción escrita. No sé si esa diferencia tiene verdadera importancia. (Camnitzer “Oda a la patada”)

Como se puede presuponer de la cita anterior, la obra de Luis Camnitzer nace de un planteamiento crítico, un rechazo profundo de la segregación de lenguajes artísticos. La tendencia a deshacerse del discurso diferenciador y buscar la unión entre varias prácticas artísticas también se puede observar en lo que afirman otros críticos de la época. Por ejemplo, Howard Nemerov propone que «both poet and painter want to

reach the silence behind the language, the silence within the language. (...) both painter and poet write⁹⁹ in languages» (11). Es decir, todos los artistas buscan llegar a un más allá que queda detrás de cada forma de expresión y la manera de crear es solo una elección de tantas posibilidades. Ernst Hans Gombrich afirma que «la letra y el dibujo son hermanos» (53)¹⁰⁰, de este modo también queriendo contradecir la diferenciación de la literatura y las bellas artes y devolver la letra al ámbito de lo gráfico, recordar al lector sobre su importancia como una superficie visual, no solo una herramienta para la transmisión del mensaje. Las obras de índole mixto –tanto la poesía visual como el arte conceptualista– muestran que finalmente no existe una frontera clara que separe distintos modos de crear, las estrategias diferentes “se contagian” unas de los rasgos de las otras. Por lo tanto, resulta posible observar la literatura y leer un grabado.

4.2 El arte y el compromiso

La obra de Luis Camnitzer suele llevar un mensaje y va en busca de comunicarlo a su espectador. El conceptualismo del artista uruguayo va estrechamente ligado a su planteamiento teórico sobre el lugar y la importancia del arte y las obras se convierten en la puesta en práctica de aquellas propuestas.

Dentro de la trayectoria artística de Luis Camnitzer se pueden distinguir varias líneas de compromiso. En primer lugar, resulta relevante pensar en el compromiso más general, el de enseñar a interpretar una obra de arte de manera diferente. Por otra parte, también sobresalen varias obras en las que el artista hace referencia a los acontecimientos históricos y se compromete con una realidad política precisa.

⁹⁹ Subrayado de la doctoranda.

¹⁰⁰ El mismo Luis Camnitzer en *Arte, estado y no he estado* sugiere que «leer, escribir, contar etcétera son nada más que distintas formas de codificar y decodificar la realidad» (28).

Finalmente, dentro de la trayectoria creativa del autor se manifiesta la crítica al capitalismo y consumismo, sobre todo en el mercado del arte. Los últimos dos tipos de compromiso permiten establecer una conexión entre Luis Camnitzer y Clemente Padín, aunque los dos asumen diferentes estrategias creativas para reflexionar sobre los temas preocupantes: la obra de Luis Camnitzer suele caracterizarse por ser menos explícita y militante.

4.2.1 Arte como escuela

La toma de conciencia de la finalidad del arte y sus posibles aplicaciones forman la base para toda la trayectoria creativa de Luis Camnitzer. Lo educativo en las obras del artista no se refleja directamente, es decir, Luis Camnitzer nunca adopta un tono moralista, sino que, como se ha visto en el capítulo anterior, intenta afectar al espectador usando otros medios.

En una entrevista realizada por Juan José Santos y Ramón Castillo, Luis Camnitzer afirma que «el arte en realidad está para otras cosas, está para cuestionar la cultura, para avanzarla, para ayudar al conocimiento» (“En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte”). La noción del arte con la que trabaja el autor uruguayo no se basa en su subjetividad. El arte no sirve para servir de espejo y reflejar las capacidades técnicas o intelectuales de uno, sino que tiene que cumplir un propósito mayor, ser una «metodología para expandir el conocimiento, en lugar de continuar como un medio de producción de objetos» (“No me considero un artista revolucionario”). La complicación de la forma y los juegos con el espectador que se han observado en los capítulos anteriores se atribuyen al anhelo de producir un cambio en la recepción del arte (mencionado con frecuencia en numerosas publicaciones teóricas de Luis Camnitzer).

El artista se enfrenta a la recepción hedonista y a la maquinaria del taller, al tratar una obra como si fuese un producto, un objeto destinado para el consumo. Igual que Clemente Padín, Luis Camnitzer parece establecer un vínculo entre el arte y la conciencia: los cambios en el primero permiten afectar a la segunda. De allí proviene la necesidad de rearticular la forma y buscar una que sea menos cómoda, más conmovedora, salirse de las limitaciones genéricas y romper con las reglas. Precisamente esta búsqueda lleva a Luis Camnitzer a invertir los símbolos, a jugar con los signos intentando abrirlos completamente y a desligarse de la lógica.

El arte, según el autor, no se basa en la materia, su función no puede ser la de embellecer, decorar y complacer al espectador: «la sociedad tiene que decidir que el arte es importante, no como decoración de edificios y esas cosas, sino como método de indagación» (“El arte bien entendido es un campo de subversión y de resistencia”)¹⁰¹. Esta actitud hacia el arte explica el tipo de soporte que elige el artista y el hibridismo en la obra de Luis Camnitzer. El soporte deja de ser lo predominante, el impacto se convierte en lo esencial: «más allá de escribir, leer y calcular, el arte ofrece meta-formas de codificación. Como tal, ayuda al entendimiento, no solamente del contenido, sino también de la configuración y la estructura de las ideas» (“La definición restringida del arte”)¹⁰². La actitud expresada por el artista coincide con la idea que en su artículo “Arte conceptual: renuncia estético emocional hacia el objeto” propone Paco Lara-Barranco: el arte se comprende como una actividad de pensamiento más que como una representación-interpretación de la realidad (254 – 255). No queremos proponer que el

¹⁰¹ En una entrevista con Museo Maz Luis Camnitzer afirma: «estoy en contra de la belleza, porque destruye la conciencia. La forma coherente sí. (...) La belleza te hace sentirte cómodo. Solo tiene sentido si te lleva hacia lo sublime. La belleza tiene que ver con el gusto, no con el proceso de emoción intelectual: no te expande el conocimiento» (MuseoMAZ).

¹⁰² En “Cronología” el autor desarrolla la misma idea: «a mí me interesa mucho más qué es lo que hago que cómo lo hago. El cómo es la técnica, es un problema artesanal (...)» (20 – 21)

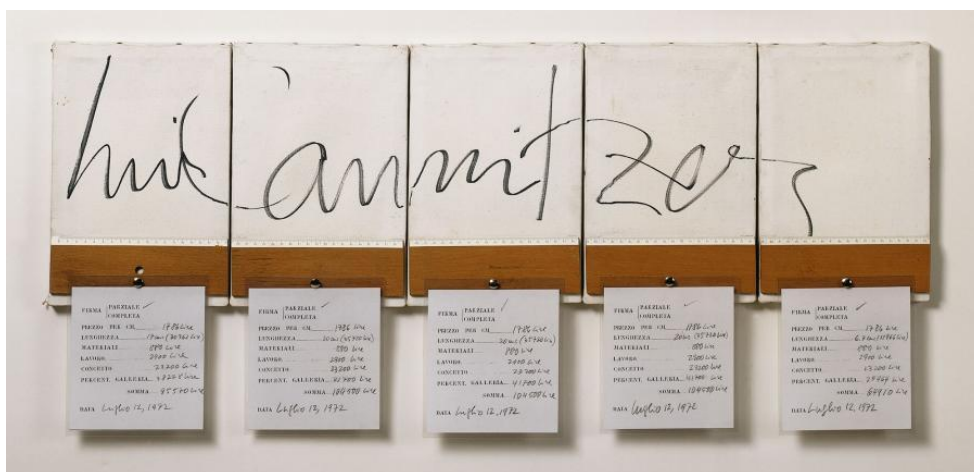
artista conceptual se aleje por completo de la realidad, sino que su manera de trabajar no se basa en la representación directa, es decir, le interesa el mundo tal como podría ser, como un sistema hipotético, no tal y como es. Sin embargo, existe un momento en el que el creador se interesa más en la relación que su obra tiene con la “realidad objetiva”: cuando se enfrenta al observador.

4.2.2 Anti-consumismo

Luis Camnitzer a lo largo de su trayectoria creativa se manifiesta en contra del consumo del arte; sin embargo, sigue creando sus obras, vendiéndolas y exponiéndolas en los museos, con lo cual vive involucrado en los procesos de mercancía que resultan inevitables¹⁰³. Cuando en una entrevista a Luis Camnitzer se le pregunta cómo se protege de empezar a “venderse”, este responde de manera lúdica: «me cuido manteniendo mi escepticismo, manteniendo mi cinismo, manteniendo mi visión crítica y sobre todo percibiendo cuándo dejo de dormir bien y cuando puedo seguir durmiendo bien, que siempre fue mi termómetro» (“En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte”).

La ironía como método de crítica se puede apreciar en la mayoría de las obras que Luis Camnitzer dedica al tema de la producción de la obra de arte:

¹⁰³ De ahí surge el escepticismo hacia el conceptualismo, muy parecido a aquel que ha sido señalado hablando sobre el arte correo. Por ejemplo, Ian Burton en “The sixties: crisis and aftermath” afirma que «thus perhaps the most significant thing that can be said to the credit of conceptual art is that it failed» (402). Esta afirmación parte de que el arte conceptual, que supuestamente tenía que basarse en la idea y enfrentarse a la objetualización, acabó vendiéndose y consumiéndose igual que cualquier otro tipo de producción artística.



Im. 96

En “Fragmentos de firma para vender por centímetro” el juego se basa en la inversión de la noción de la obra artística: la firma del autor sustituye lo que supuestamente debería ser el contenido “original” de algún tipo, sugiriendo que en muchos casos las piezas de arte se compran no por lo que comunican, y ni siquiera por su belleza estética, sino por cuestiones de autoría¹⁰⁴. Luis Camnitzer se ofrece

¹⁰⁴ La tendencia de invertir la obra y traspasar los límites del objeto artístico, acercando a su marco los elementos que se suelen considerar como material complementario de un objeto artístico (como lo son las pruebas de autoría) se puede observar también en la trayectoria creativa de Marcel Broodthaers. Por ejemplo, en la obra titulada “Gedicht-Poem-Poeme” el autor compone todo el texto solo de sus iniciales:



Im. 98

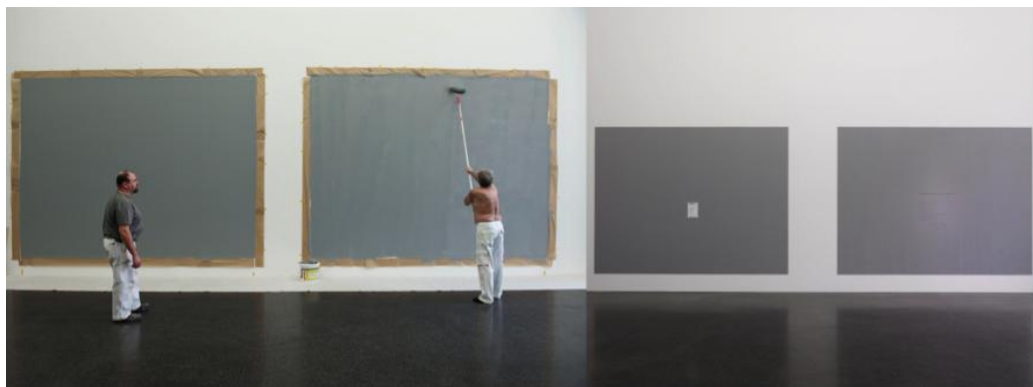
En este caso el autor publica su firma acompañada por el texto: «copia de la firma del artista calcada por su autor, enviada electrónicamente para su exposición y autoidentificada como obra de arte por medio de la firma original». Así también se burla de la obsesión con la veracidad de una obra de arte y de las múltiples pruebas de autoría, en las que la obra en su esencia pierde importancia. El arte convertido en un bien de mercado, encerrado en las relaciones de mercantiles y, de este modo, ahogado y aniquiladas sus capacidades creativas es uno de los ejes temáticos principales y una de mayores preocupaciones de Luis Camnitzer.



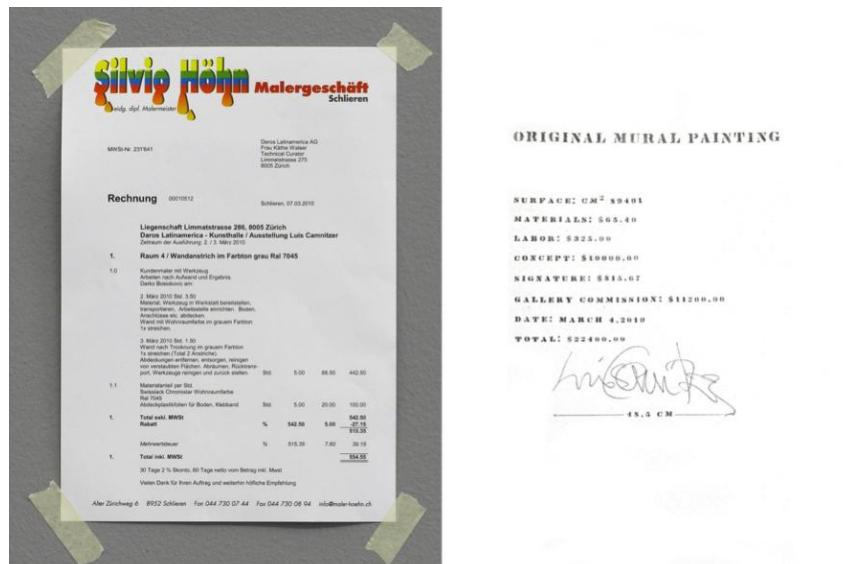
Im. 99

“Autoservicio” es una instalación que consiste en seis pedestales encima de los que se colocan hojas con las frases «mirar sin pagar es robo», «las paredes desnudas carecen de erotismo», «la estética vende, la ética derrocha», «el alma del arte habita en la firma», «una firma es acción, dos firmas es transacción», «adquisición es cultura» (*Original Copy* 112). El último pedestal tiene un sello con la firma de Luis Camnitzer y el espectador puede sellar la hoja que así elija “convirtiéndola” en la obra del autor. En este caso se hace hincapié en dos aspectos: en primer lugar, en la producción “automatizada” de las obras de arte, que consiste en crear un objeto que pueda ser consumido lo más rápidamente posible, y, por otra parte, en la ritualización de la firma, como si esta pudiera aportar más valor y veracidad a cualquier objeto. No solo los textos de la obra son abiertamente sarcásticos, sino también lo es el acto final: en el último pedestal, junto con el sello, hay un hueco para introducir el pago por la adquisición del objeto artístico.

Además, Luis Camnitzer reflexiona sobre la tendencia de mitificar el arte: una obra no llega a deshacerse de su estado de “trivial objeto cotidiano” hasta que esté firmada por el autor (deberíamos añadir “cierto autor” ya que supuestamente no todas las firmas son capaces de resucitar una cosa de la “vulgaridad objetual” y elevarla hasta las alturas del limbo artístico). Para hacer hincapié en aquella tendencia se crea “Pintura mural original”:



Im. 100



Im. 101

El autor hace intento de desacralizar el objeto artístico: junto con un pintor hacen dos cuadros grises completamente iguales en la pared de la galería. El acento final de la obra son las facturas¹⁰⁶: el pintor coloca su factura por pintar la pared, con el precio de 554,55 euros, y el artista coloca la suya, de 22400 euros. Precisamente la diferencia de precio por realizar exactamente el mismo trabajo adquiere la función significativa: el nombre del artista, y no lo que es la obra en sí, hace que surja la diferencia de valor del objeto. El autor de cierta manera está ridiculizando las capacidades casi mágicas del artista conocido a legitimar cualquier cosa –fuese un texto, un objeto, una imagen o un par de metros cuadrados de pintura gris– como obra de arte.



Im. 102

“Plusvalía” consiste en un objeto y una carta redactada por Luis Camnitzer. Esta vez el objeto cumple una función ilustrativa y el texto¹⁰⁷ aporta el significado a la obra.

¹⁰⁶ Aquí también se puede apreciar cómo el soporte simbólico que se adjunta a la obra le aporta significado: sin la coexistencia entre el objeto (el rectángulo gris) y la hoja con la explicación, la primera carecería de significado.

¹⁰⁷ Debido a que es un texto extenso, para no recargar el cuerpo de la tesis, la transcripción se incluye en el apéndice 11.

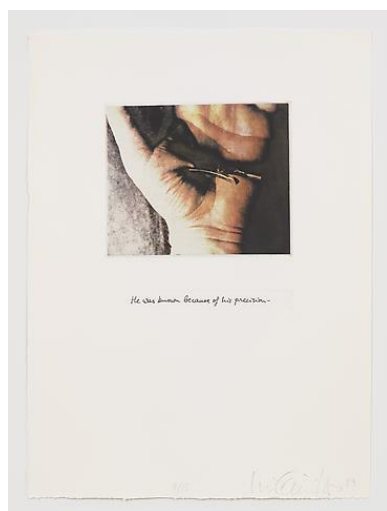
En la carta se implica que el valor del guante aumentará al ser tocado por las manos de varios autores conocidos. La ironía se concentra no solo en la descripción meticulosa de cómo será evaluada la obra y como, en el caso del éxito de la misma, se pagará a los autores participantes, sino en el hecho de que ni siquiera se trabaja con una obra “auténtica”. Es una guante cualquiera y solo el toque de las manos de los artistas –una vez más, la visión sarcástica de la sacralización del artista– aportará el valor. Lo que se convierte en el eje del proceso reivindicativo en la obra del artista uruguayo son la ironía y el humor, y son estos los que le permiten salirse del ámbito de valores previamente impuestos, invertir los conceptos y criticar evitando el tono moralista.

4.3 Lo político

En la entrevista con Juan José Santos y Ramón Castillo, Luis Camnitzer afirma: «no me considero un artista revolucionario, sería algo sumamente presuntuoso, y tampoco creo que se me haga algún favor con ese epíteto. Soy un ciudadano que trata de utilizar el sentido común (...) para ayudar a desmitificar a todo que nos oprime y reprime» (“No me considero un artista revolucionario”). A pesar de que hablara sobre el arte como herramienta de lucha o proceso revolucionario con cierta cautela, en una parte de la obra de Luis Camnitzer se puede observar el intento de reaccionar a ciertas circunstancias político-sociales.

El autor uruguayo entiende el compromiso con lo político como algo generacional. Así, en “Cronología”, escrita para el catálogo de su obra (*Original copy*), propone que en los años 1966 – 1970 los artistas se preocupaban por «hacer arte que

afecte a la política»¹⁰⁸ (19). La perspectiva que enfatiza el autor en este caso también es muy importante: el suyo no es el arte que parte de la política y la critique, sino un arte activo que está intentando generar ciertos efectos en el sistema. Luis Camnitzer se asoma al tema del arte político relativamente tarde, ya que su trayectoria artística empieza con los grabados en los que el autor explora la forma y la creación del significado sin centrarse en un tema específico (como se ha visto en el capítulo 4.1). En 1983, el artista realiza un ciclo llamado “Uruguayan torture”¹⁰⁹ destinado a hablar sobre la dictadura uruguaya. El ciclo consiste en 35 fotos, al lado de cada una de estas se añade una frase elusiva:



Im.103¹¹⁰



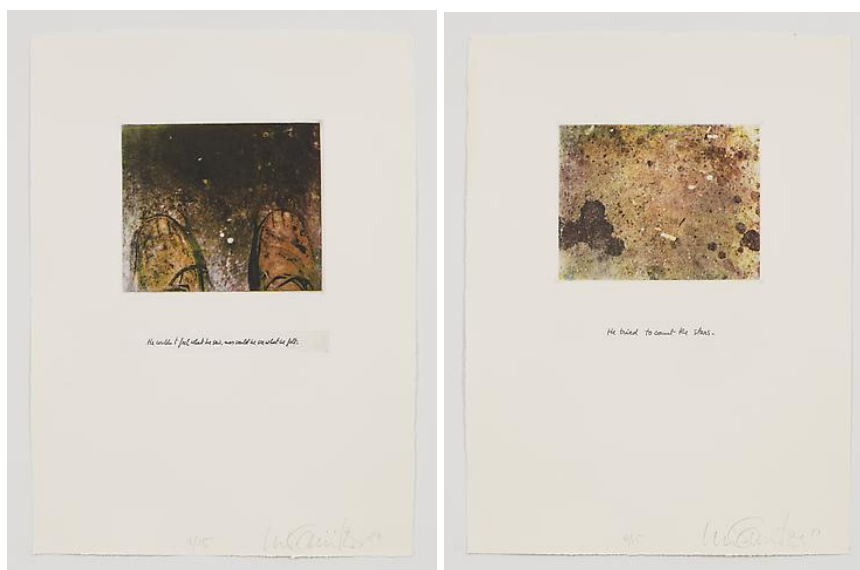
Im.104¹¹¹

¹⁰⁸ El cambio hacia la actitud del arte que se produce con el paso de los años se puede apreciar en los manifiestos de Luis Camnitzer. En 1982 se redacta un texto abiertamente militante: «presumo de ser un artista revolucionario. Tengo una visión del mundo y la misión de ponerla en efecto» (*Original copy* 32), por lo que podemos intuir que en su primera época Luis Camnitzer también se había aliado bajo la bandera del arte político. Sin embargo, en 2008 se publica el “Manifiesto de la Habana”, menos radical y más lúdico. (Ambos manifiestos se incluyen en los apéndices número 12 y 13).

¹⁰⁹ Para facilitar la lectura dentro del texto se van a citar cuatro ejemplos. Los demás se van a incluir en el apéndice 14.

¹¹⁰ «He was known because of his precision».

¹¹¹ «The tool pleased him».



Im. 105¹¹²

Im. 106¹¹³

Para crear el ciclo, Luis Camnitzer decide alejarse de las imágenes reales vinculadas con los crímenes del régimen militar y crea un ciclo de imágenes artísticas (un paso contrario a lo que hace Clemente Padín, que en las postales y performances se sirve de un tipo del imaginario común que circulaba en la época, de esta manera facilitando la comprensión de su obra). Asimismo, se eliminan las referencias directas: tanto las imágenes como el texto son fragmentarios y abstractos¹¹⁴. Luis Camnitzer describe el ciclo de este modo:

En 1983, un poco tarde para estas cosas, finalmente me sentí preparado para centrarme en la tortura organizada por la dictadura uruguaya. Hice una serie de 35 grabados, muy bonitos de color, que no describían la tortura, sino que trataban de transformar al espectador simultáneamente en víctima, torturador y cómplice.

Eran imágenes de objetos cotidianos e inocuos, junto con los títulos que también

¹¹² «He couldn't see what he felt, nor feel what he saw»

¹¹³ «He tried to count the stars»

¹¹⁴ En la descripción del catálogo de la galería Alexander Gray incluso se ha llegado a aplicar el término «poético» para describir el texto de las fotos.

parecían relativamente inocentes. Solamente cuando se une la imagen con el texto, surge en la imaginación del observador lo tremendo de los hechos. (“Cronología” 23)

Lo que se propone el autor no es ni describir lo que se hizo durante la dictadura, ni proveer la imagen real de los hechos. El artista no se dedica a documentar la historia, sino a hacer uso de los *leitmotifs* vinculados con el tema e ir transformándolos y, de este modo, mantener cierta distancia de los hechos. La índole fragmentaria de la obra no es un obstáculo, sino la herramienta creativa principal: gracias a la unión entre el texto y el ícono al lector se le ofrece asumir varios papeles contradictorios. La tensión del significado se crea precisamente a través de los quiebres narrativos que se producen entre el texto y la imagen: no se puede afirmar que la frase y el ícono vayan ligados por vínculos lógico-causales, sino por cierta semblanza temático-emocional que contienen.

Como otra herramienta creativa que se emplea en la creación del ciclo para intensificar el significado podría destacarse la introducción de una fugaz figura del actante. En casi cada obra hay un sujeto –él o ellos– cuya existencia aporta un toque personal, pero al mismo tiempo mantiene la apertura, ya que nunca se explica quién es. El espectador solo puede intuir cuando se habla sobre el torturado y cuando se hace mención del verdugo. Tanto las imágenes como las frases son de narratividad débil: son capaces de insinuar, pero no de proveer la historia completa. Werner Wolf propone que «a single picture can in fact never actually represent a narrative but at best metonymically point to a story» (95). Precisamente esta capacidad de presentar sin representar es el eje creativo que se puede observar trabajando con la obra de Luis Camnitzer. Si no fuese por el título, la obra podría apuntar a cualquier otro problema relacionado con la crueldad: la apertura de la obra en el caso de Luis Camnitzer y

Clemente Padín lleva no solo a la espera de la participación solidaria del espectador, sino también a la universalización de la obra.

Otro intento más reciente de tratar los temas de la dictadura es la instalación “Memorial” que se realizó en 2009:



Im. 107



Im. 108

La obra consiste en varias hojas extraídas de la guía telefónica de Montevideo en las que el artista hace espacio para volver a inscribir los nombres de los 220 desaparecidos durante la dictadura uruguaya. El volver a inscribir el nombre del desaparecido comunica su vuelta a la comunidad, al discurso legítimo. A través de la palabra, el ser simbólicamente es devuelto al mundo. Debido a la manipulación de un objeto real para dar significado a la obra (parecido al uso de los logos que realiza Clemente Padín), el vínculo con el contexto cultural preciso en este caso es más explícito.

El uso del conceptualismo para expresar temas tan anclados a una realidad precisa podría provocar ciertas dudas en cuanto a la efectividad del mensaje, debido a la ya mencionada plurisignificación que se observa en la mayoría de las obras

experimentales. Luis Camnitzer “justifica” el uso de la poética experimental con estas palabras: «en momentos de represión es más efectivo hacer un mensaje efímero y escrito que, quizás, pintar un cuadro durante años» (“Ya no basta con hacer cuadritos”). Por lo tanto, resulta que la rapidez de la producción de una obra conceptual se convierte en una ventaja para su uso para la resistencia; es más conveniente dar una respuesta inmediata, aunque esta fuese de comprensión más complicada, que buscar la perfección formal durante un largo periodo de tiempo, hasta que el problema sobre el que hay que reflexionar deje de ser actual¹¹⁵.

Sin embargo, a pesar de algunos ejemplos más, las obras de índole explícitamente política en la trayectoria de Luis Camnitzer no son abundantes, y, como se ha visto en los ejemplos, relativamente tardías en comparación con el proceso generacional. El propio artista explica, que en los años 70 se abstrae de la producción de las obras políticas por la siguiente razón: «me di cuenta de que yo no era capaz de producir arte políticamente efectivo con la intensidad y frecuencia suficientes como para satisfacer mis neurosis y hacerme sentir como un artista decentemente fértil. La semiología y el estructuralismo estaban de moda, y fue así que también me interesé por la tautología, la autorreferencia, la metáfora y otras gramaticalidades»¹¹⁶ (19).

La búsqueda de la “verdad” política en la obra de Luis Camnitzer parece estar reemplazada por una búsqueda más general: la de significación. Solo investigado bien el

¹¹⁵ La búsqueda de la manera expresiva más eficaz posible vincula una vez más a Luis Camnitzer con Clemente Padín: el arte correo también ha sido elegido por su rapidez y bajo coste de creación.

¹¹⁶ En “How do pictures represent” Max Black propone que «the notion of intention involve the notion of possible failure» (112). En base a esta idea se podría generar una explicación más de la duda en cuanto al trabajo cuidadoso con los temas de compromiso político, que se puede observar en la trayectoria artística de Luis Camnitzer y la de Amanda Berenguer. La creación de una obra comprometida implica que el autor querrá sugerir algún significado preciso, tendrá una idea que promover, es decir, estará más presente en la obra con su opinión y su posición, y ganará o fracasará intentando alcanzar sus metas, dependiendo de la reacción del público. Esta presencia explícita parece inquietar a los autores que intentan alejarse de su discurso lo máximo posible.

tema de cómo se genera el significado, se hace un intento de aplicar lo aprendido en la creación del arte abiertamente comprometido. Probablemente, de allí también viene la falta de referencias explícitas en la obra del autor uruguayo ya que, a pesar de que sea una obra crítica o anclada en la realidad, se aprecia siempre un intento de estatización, de en primer lugar pensar en a través de qué medios trabajar el tema.

4.4 El objeto artístico

A lo largo de su trayectoria artística, Luis Camnitzer trabaja con gran cantidad de soportes diferentes empezando por la palabra y terminando por un objeto físico, una cosa. Estos cambios permiten hablar sobre cierta variedad de las relaciones objetuales que se establecen en la obra del autor uruguayo.

En primer lugar, se podría hablar sobre cierta objetualización del texto. Al salir de su hábitat tradicional, que es el libro, el texto reemplaza un cuadro o, como lo es en el caso de “Living room”, incluso pretende reemplazar un objeto. Las palabras, igual que en el caso de la poesía visual, se hacen visibles no solo porque significan, sino también como superficie que lleva sus cualidades estéticas.

Asimismo, hablar sobre el objeto en la trayectoria artística de Luis Camnitzer lleva a ciertas contradicciones. Por una parte, muchas de sus obras se caracterizan por la aplicación del objeto previamente hecho (el guante o el guía telefónico de Montevideo). Se puede observar cierto reciclaje del material: el artista no ve necesidad de crear algo nuevo, si puede usar lo que ya se había hecho¹¹⁷. La obra de arte no tiene que estar hecha por el autor en su totalidad, este puede servirse de los componentes

¹¹⁷ El reúso, como una rama de *collage*, es una de las prácticas más comunes en el arte postmoderno, que se aleja de la creación del objeto auténtico y se centra en la autenticidad de la idea que promueve el objeto.

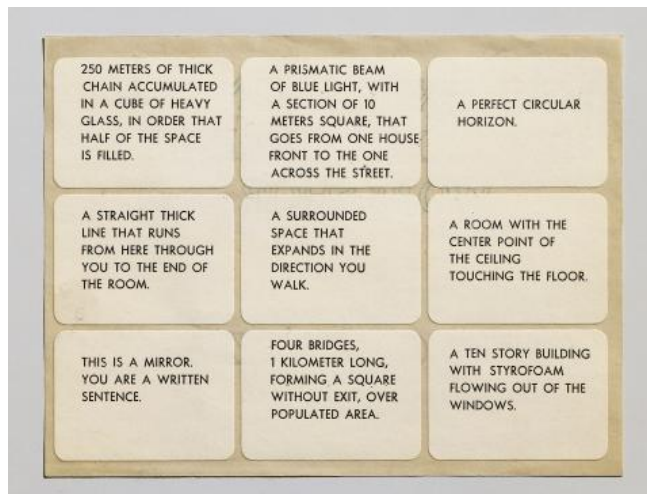
“prefabricados”. De esta manera, los ojos del público los alcanzan hasta los objetos que no se verían como dignos de exposición en una galería de arte (por ejemplo, en “Arbitrary objects”). El arte experimental niega la clasificación de objetos entre los que se merecen emplearse en la ejecución de la obra y los que no lo merecen; de la misma forma que niega la segregación de lenguajes artísticos. Sin embargo, aquellos intentos de devolver el objeto cotidiano al ámbito artístico se observan ya en los juegos duchampianos y siguen resonando en la obra de la mayoría de los autores posteriores.

Empero, no se puede hablar sobre la adoración del objeto en la obra de Luis Camnitzer. Durante la trayectoria artística del autor, este adquiere otras dimensiones: no se valora por como es, sino por el porqué de su existencia en aquel contexto y por lo que sugiere. Según propone Simon Marchán en *Del arte objetual al arte concepto* «no obstante, de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor» (252).

Por otra parte, dentro de la trayectoria artística del autor uruguayo se encuentran varias instalaciones, que se montan y se desmontan, se construyen y se vuelven a reconstruir. Esta faceta de la obra la hace muy difícilmente asequible para el mercado, ya que “Mural painting”, “Arbitrary objects” y otras obras parecidas se resisten a que el espectador se apropie de estas físicamente. En cierto sentido son obras de auto-consumo, que se eliminan después de ser expuestas, y al mismo tiempo en sí rechazan ser consumidas por los demás.

Las instalaciones implican cierta inestabilidad del objeto. De la misma manera, hay más obras de Luis Camnitzer que también llevan la noción de cinetismo. El autor se

inventa el concepto de la “exposición por correo” en la que manda unas pegatinas a un museo y también las pega en los lugares públicos¹¹⁸.

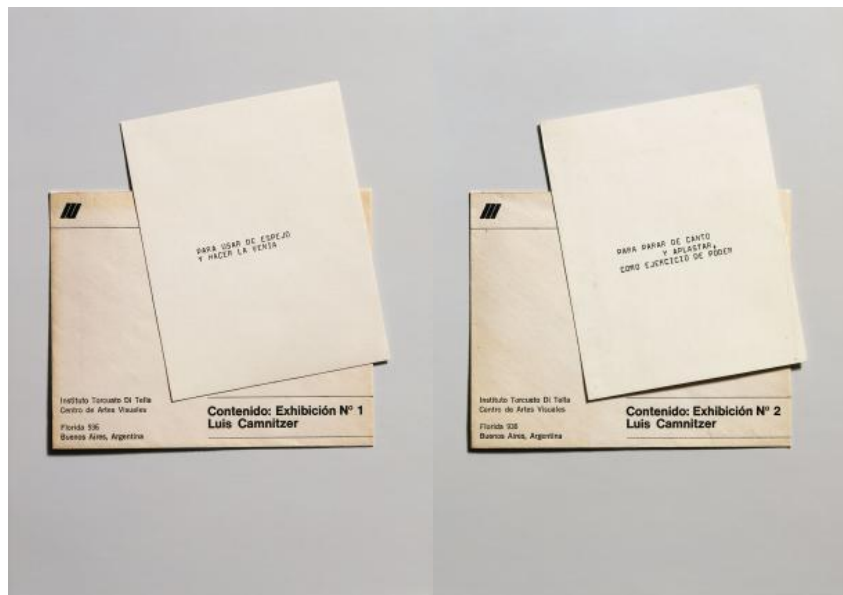


Im. 109

Colocando las pegatinas en los espacios que no están destinados para el arte el artista se libera del espacio del museo y, al igual que la performance, atrapa a su espectador en los sitios menos esperados. Además, el uso de las pegatinas también demuestra que el autor cuestiona la naturaleza del arte: ¿cuál es la diferencia entre una pegatina de Luis Camnitzer y una pegatina cualquiera? ¿Al salir del espacio del museo seguirá siendo una obra de arte o se convertirá en un objeto trivial del que están llenas las paredes de los lugares públicos? ¿Cuál es la actividad artística en este caso: la composición del texto, la creación de las pegatinas o la colocación de estas en los espacios de uso común? Los poetas que se dedican a la poesía experimental y los artistas conceptualistas parecen estar conmovidos por la misma inquietud: dónde se esconde lo artístico y cuál es la importancia del soporte para su floración.

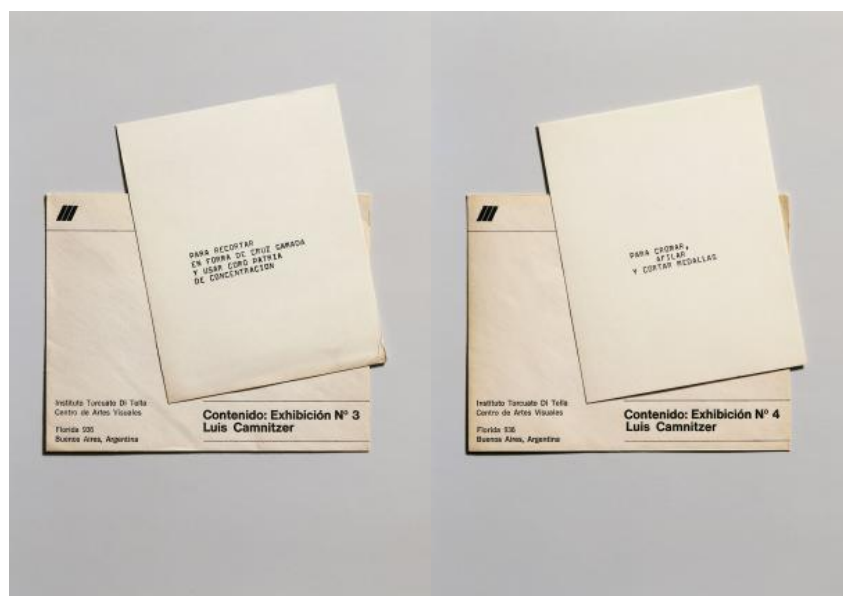
¹¹⁸ «Puse frases en etiquetas adhesivas, las mandé como exposiciones por correo y las pugué en cuartos de baño y ascensores» (“Cronología”, 17).

Otro ejemplo de la obra ambulante, que de alguna manera se acerca al concepto de arte correo, podría ser el ciclo “Exhibition 1 – 4” :



Im. 110

Im. 111



Im. 112

Im. 113

El ciclo consiste en cuatro sobres que contienen una hoja de papel con una frase, normalmente poco convencional, por ejemplo: «para usar de espejo y hacer la venia», «para cromar, afilar y cortar medallas». Si en los ejemplos analizados en el capítulo 4.1 el texto reemplazaba al objeto, en este caso las palabras reemplazan la exposición entera: este es un plan sumamente ambicioso que llama la atención sobre el concepto de exposición. Se trata de una exposición-objeto, que va en busca de su espectador, su estilo, el uso de un imperativo implícito, recuerda a los juegos de *Fluxus*.

Sin duda, el cambio más radical que introduce la obra de Luis Camnitzer es el rechazo del objeto como producto final del proceso creador. Amanda Berenguer empezó creando un poema-continuum, que no tiene ni principio ni fin concreto. Clemente Padín realizó unos poemas que se resuelven como rompecabezas y que viajan en el espacio. Luis Camnitzer propone unas obras que se desarrollan y no tienen un límite cerrado. Según afirma Michael Fried «the shape is the object at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape» (2). En el caso de la obra de los artistas uruguayos, la forma o el soporte no son el resultado final al que quiere llegar el artista y tampoco definen su identidad. Estas son obras que tienen dos etapas de producción y dos formas: la producción que realiza el artista, proporcionando cierto material al lector o espectador, y la producción que a base de lo dado lleva a cabo el espectador. Como afirma Pedro Erber «the object is no longer taken as final product and goal of artistic activity; its role becomes fundamentally that of an invitation to creative participatory activity by the public» (11). Asimismo, el trabajo con varios soportes atrae la atención a lo que Erns Hans Gombrich llama «artificiality of art» (17): una obra de arte no es inminente, es algo que se construye, y tiene que ver con la artesanía, por lo tanto se elimina la idealización del objeto artístico y la adoración del artista.

4.5 El espectador

Como se ha observado a lo largo de estas páginas, todo el análisis de las obras de Luis Camnitzer lleva a un punto preciso: el espectador. En “No me considero un artista revolucionario” el autor afirma que «como artistas no queremos aumentar la circulación de los museos. Queremos afectar a la gente»¹¹⁹. La búsqueda de la participación del *Otro*, que se ha convertido en el lema de esta tesis, que se puede percibir ya en los poemas de Amanda Berenguer, florece en la obra de Clemente Padín y en el caso de Luis Camnitzer adquiere otra faceta de gran interés.

La obra de arte, según afirma Simón Fiz Marchán, puede caracterizarse por dos tipos de apertura: la de primer y la de segundo grado. La apertura de primer grado es la tendencia de la obra a ofrecer múltiples connotaciones posibles. La de segundo grado consiste en invitar al otro a generar significados. El resultado de este proceso es «inestabilidad y desaparición del tema único» (115). En la obra de Luis Camnitzer se pueden apreciar ambos tipos de apertura, que están estrechamente ligados entre sí y que llevan a la dispersión del significado, que se encuentra escondido en cada uno de los posibles espectadores que se van a acercar a la obra.

Por otra parte, deberíamos hacer hincapié en que para que una obra de arte pueda ser considerada abierta, se necesitan unas características especiales de la misma, como la falta de referencias directas a un tema específico, trabajo con lo abstracto, la predominancia de lo fragmentario, cierto inacabado de la forma, lo interdisciplinario, lo procesual. Según Rolf Wedewer «the artist gives only a hint, an indication or general

¹¹⁹ Una idea muy parecida se establece en un discurso que el autor da en la *Escuela disruptiva*: «arte no es una relación entre artista y objeto, sino entre el objeto y consumidor» (Fundación Telefónica).

direction, and the viewer is no longer reduced to merely perceiving the finalized work and to interpreting what he sees¹²⁰» (143). Por lo tanto, en el acto de la interpretación de la obra será importante no solo aquello que el espectador tiene delante, sino también (o aún más) lo que este ya lleva en su mente antes de encontrarse con la obra. La obra, a su vez, deja de ser una entidad dada para el lector (la misma para cada uno), este tiene que volver a armarla (según afirma Umberto Eco, «every perception of a work is both an interpretation and a performance of it» (49)), de este modo también multiplicándola. La presencia del espectador se hace importante no porque la obra necesite que alguien la vea para confirmar su existencia, sino porque la obra que se da al espectador supuestamente se caracteriza por cierto inacabado y el lector tiene que ser el responsable de llevarla a cabo.

El espectador se adentra en la obra de Luis Camnitzer de manera directa y corporal, es decir, al igual que en las performances de Clemente Padín, está animado a tocarla (sellar las copias con su frase preferida) o está rodeado por la obra de arte convertida en un espacio (como pasa en el caso de “Living Room”). El contacto físico es de gran importancia, debido a que permite desacralizar el objeto artístico: se elimina el “se ruega no tocar” del museo y el espectador es invitado a palpar la obra, a conocerla *tête-à-tête*. Esta experiencia de arte –más que su aprecio estético– no está regida por ninguna autoridad, entre el espectador y la obra no figura ningún *Otro*. El “permiso” a relacionarse con una obra de manera inmediata en el caso de Luis Camnitzer viene de su compromiso de querer enseñar a través del arte y producir ciertos cambios en la mentalidad de los espectadores.

¹²⁰ Una idea muy parecida se aprecia en “Cross the border close the gap” de Werner Wolf: para hablar sobre el proceso de la creación del significado el autor utiliza el término «suggestion», proponiendo que lo característico de una obra de arte es que esta solo sugiera lo que quiere decir, no lo diga de manera directa (94).

La entrada del espectador al discurso significará, igual que en los casos de la obra de Amanda Berenguer o Clemente Padín, la pérdida del control hegemónico¹²¹ sobre el trabajo artístico: «once of his work the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way» (Lewitt 14). La interpretación, según Ernst Hans Gombrich, es un proceso activo: «to interpret is to transform» (*Art and illusion* 235). La transformación, sin embargo, puede tomar varios caminos, ya que el espectador se acerca a la obra con sus expectativas y competencias¹²². En su libro *Art and illusion* Ernst Hans Gombrich propone: «all art originates in human mind, is our reaction to the world rather than in the visible world itself (...)» (76), «images of art do no give names to the pre-existent reality, but instead they do name our experiences of the world» (78). Es decir, el arte experimental se basa en la idea de que el lector se asoma al arte con una idea previa, con sus estereotipos, que determinarán su interpretación y no intentan mostrarle un mundo preciso, sino darle la oportunidad de crear su propio mundo. El trabajo del artista es proveer un marco dentro del cual el espectador pueda trabajar, pero no impedir que este cree significados que puedan parecer “erróneos” o lejanos del punto de partida del espectador. En el caso de Luis Camnitzer, incluso en las obras comprometidas, el autor deja al *Otro* mucha libertad. Sin embargo, la apertura de la obra no debería comprenderse como el vacío de significado. El espectador puede aportar muchos significados, pero gracias a que las imágenes y los textos lo dirigen a ciertos caminos no podrá aportar cualquier significado.

¹²¹ Según afirma Ernst Hans Gombrich «the more the public wants to join in this game, the less it will be interested in the artist's intention» (*Art and illusion* 309). En “Reconsidering conceptual art” Alexandro Aberro indica el paso de la obra centrada en el autor a la centrada en el espectador (XX).

¹²² Según Julian Hochberg «at any given time most of the picture as we perceive it is not on the retina of the eye, nor on the plane of the picture – it's in the mind's eye» (69). El autor introduce una idea de gran interés para la interpretación de la obra de arte: se aleja de la superficie y la técnica y se centra en el proceso cognitivo: apreciar una obra de arte no es solo reconocer y evaluar las técnicas, sino también comprender y actualizar el porqué de los procedimientos que se aplican para su creación.

Asimismo, la responsabilidad que se le “entrega” al espectador al encontrarse con una obra experimental genera ciertas complicaciones. Las principales dificultades que le surgen a aquel que interpreta la obra de Luis Camnitzer en mayor parte coinciden con aquellas sobre las que se ha hablado en los capítulos anteriores de la tesis. En primer lugar, el carácter interdisciplinario de la obra dificulta la atribución de esta a un género concreto. Por ejemplo, los grabados de Luis Camnitzer no son ni precisamente literatura ni pintura. Las instalaciones no son ni escultura ni un objeto cotidiano: si nos permitiésemos una descripción un tanto laxa, lo que hace Luis Camnitzer es un no-género. Esta característica impide que el observador pueda elegir las herramientas adecuadas para la interpretación. Según Max Black «the notion of resemblance is closely connected with the notions of comparison and matching» (120). Aquellos son conceptos importantes no solo en el campo de la representación pictórica, sino también en la recepción: el espectador busca parecidos, intenta clasificar y comparar la obra de arte con lo que había visto anteriormente y la imposibilidad de encontrar paralelismos, o el hecho de encontrar paralelismos falsos (por ejemplo el del grabado y literatura) le dificultarán la comprensión de la obra. Luis Camnitzer intenta alejar al espectador de su terreno conocido y parece basarse en lo que en “The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and art” explica Erns Hans Gombrich: «it is not the perception of likeness for which we are originally programmed, but the noticing of unlikeness, the departure from the norm which stands out and stick in the mind» (13). Es decir, la falta de parecido a otras obras de arte despierta la curiosidad del espectador, con lo cual hay más posibilidades de involucrarlo en los procesos creativos.

Por otro lado, la coexistencia de varios medios interrumpe la interpretación de la obra, ya que «we cannot experience alternative readings at the same time» (Gombrich

Art and illusion 5). Ernst Hans Gombrich habla sobre varias lecturas que tendrá que realizar el espectador, enfatizando así que es imposible percibir la obra de arte de un solo golpe. La percepción total, en el caso de Luis Camnitzer, se vuelve complicada: el espectador trabaja no solo con soportes, sino con objetos distintos; tiene que evaluar no solo la superficie de la obra, sino a veces también el espacio entero; aplicar las lecturas en diferentes direcciones, etc. La complicación del proceso de recepción de la obra de arte crea un paralelismo indudable entre los tres autores del corpus de la tesis. También, en algunas obras de Luis Camnitzer, las interpretaciones que generan los diferentes soportes son muy ambiguas y generan significados si no contradictorios por lo menos difícilmente compaginables los cuales también tienen su efecto en el resultado final de la interpretación de una obra¹²³.

¹²³ Erns Hans Gombrich afirma que «we cannot hold conlicting interpretations» (198), con lo cual finalmente el espectador tendrá que elegir qué mantener y qué elementos abandonar para su interpretación final.

5. Conclusiones

Como se ha mencionado en el capítulo de introducción, el propósito de esta tesis ha sido trazar los cambios que se producen en el ámbito artístico uruguayo de la segunda mitad del siglo XX, observando la mutación de las relaciones símbolo-icono y como éstas afectan el significado de la obra. Dado que el propósito de esta investigación no era proporcionar una visión total ni proveer al lector unas respuestas concretas, sino servir de humilde introducción a los estudios del arte experimental uruguayo, en este capítulo nos limitaremos a detenernos brevemente a sintetizar las tendencias principales que destacan en el análisis.

En primer lugar, lo que une a los tres autores del corpus es el continuo cuestionarse sobre la naturaleza del arte. Amanda Berenguer va buscando la respuesta a la pregunta qué es un poema, este planteamiento lo retoma Cemente Padín y lo traslada al ámbito de otras artes, vinculando la poesía con las nuevas prácticas emergentes como el arte correo y la performance. Luis Camnitzer, más que la naturaleza de un texto poético, cuestiona la naturaleza del texto artístico en sí. A lo largo de estas páginas se observa cómo la atención en el poema se va descentrando y se abre paso al ámbito artístico más polifacético. De este modo se plantea la hipótesis sobre la corrosividad de los límites del género que se produce en el arte uruguayo a partir de los años 60, que, a su vez, corresponde a las corrientes artísticas predominantes al nivel mundial. La incesante búsqueda lleva a los artistas a deshacerse de las restricciones preimpuestas y procurar juntar varios lenguajes artísticos para encontrar una nueva forma, una forma inesperada que siempre ha estado allí, oculta en las brumas de los procesos de significación.

Precisamente el toque procesual del arte experimental es la característica que se ha intentado destacar como la principal realizando este proyecto. Tanto un poema visual, como una postal de arte correo o una instalación conceptualista son obras que no permanecen quietas, que se están transformando bajo la mirada atenta del observador y se singularizan precisamente por su carácter inacabado.

Asimismo, lo que se ha procurado demostrar a lo largo de estas páginas es que el arte experimental –fuera poesía visual, performance, arte correo, arte conceptual o tomara cualquier otra forma– en primer lugar procura comunicar y suele aspirar a hablar con su interpretador para transmitirle algún mensaje. Esta hipótesis procura negar el estereotipo muchas veces vinculado con las prácticas experimentales que las describe como mudas al espectador o carentes del deseo de transmitir un mensaje. Lo que supone comunicar una obra de arte de aspiración conceptualista, a su vez, puede apuntar a dos campos temáticos: primeramente, la creación artística en sí, la cuestión sobre la naturaleza del arte. En segundo lugar, como se ha visto en los capítulos dedicados al arte comprometido de Luis Camnitzer y Clemente Padín, estas prácticas artísticas, que de primera vista pueden parecer tan herméticas, también muestran cierto interés en la realidad y son capaces de tomar un papel abiertamente militante.

El arte experimental acaba siendo un arte cinético, que oscila entre el creador y el lector, la mano que crea y el ojo que percibe, desprendiéndose de los conceptos de jerarquía y el control del artista todopoderoso. A la vez, es un arte que rehace la realidad y se rehace a sí mismo. La poesía visual, la performance y el arte conceptual, bajan del pedestal para introducirse en el mundo, es un arte que busca – muchas veces, como se ha visto – hasta físicamente tocar al espectador y ser tocado por este.

Los artistas juegan, segregan, deshacen, y vuelven a hacer. Tratan el símbolo y el icono como artesanos, buscando en la arcilla que tienen en sus manos una figura oculta que habría que introducir a la realidad a través de un trabajo meticuloso. Para Amanda Berenguer, Luis Camnizter y Clemente Padín el arte acaba siendo una entidad que tiene muchas caras, bajo cuya mirada atenta está naciendo el mundo.

Apéndices

Apéndice 1

No es fácil dar la posición de la aventura, del riesgo, puesto que no hay posición estable ni punto de partida, ni punto de llegada. Venimos desde. Vamos hacia. Si nos quisieran encontrar ya no estaríamos allí. Es así de fluente nuestro lugar. También es el tema central de este libro: La puesta del sol. Y también sucesivo, triple etapa o versión de cada poema.

Existieron situaciones diferentes, experiencias, búsquedas en distintas órbitas. Desde la primera serie de poemas, escritos en el tiempo que dura un poniente sobre el mar, es decir, entre algunos minutos antes y algunos minutos después de la caída del sol, -(esa era la prueba, la prueba de lo inmediato)-, pasando por la segunda, donde se utilizan elementos ya elaborados en aquella primera instancia pero modificando radicalmente el lenguaje y su ordenación, hasta la tercera, que coloca la palabra en el espacio de la página como quien emprende un viaje, tratando de resolver gráficamente itinerario.

El espacio se recorre, se temporaliza, se vive.

Hay un espacio real, relativo, urgente como la misma respiración, y un espacio aparente: el espacio virtual y frío del espejo. Hay un espacio oral, cóncavo, tridimensional, y otro espacio plano, laborable, facetado. Hay espacios moluscos cerrados, y espacios abiertos, volátiles. Espacios arbóreos, imaginarios. Espacios veloces y temporales. Todos se transitan o se indagan, se los descubre o se los inventa. Todos se necesitan entre sí.

Por lo tanto, habría un espacio que pertenece por condición propia al objeto u habría un espacio para la ubicación de ese objeto. Si ese objeto es la palabra (la palabra es un objeto sin fondo, una superficie profunda, un grafismo significativo), entonces el espacio mismo se transforma en ese objeto, en una verdadera cinta de Moëbius, en una fuente dinámica y quieta que se hace a sí misma al tiempo que se consume.

Al instalar la palabra en la extensión del blanco y revalorar su grafía (sobre todo en la tercera versión de cada poema) esa nueva forma, elaborada para ser apprehendida visualmente, y su inherente significado, se movilizan, movilizando toda la estructura.

Estos vocablos activos, estas imágenes plásticas, esta forma impulsiva, por su acción y situación, formarían parte de eso que, en otras oportunidades, hemos llamado poesía cinética.

La palabra así es un móvil paradójico suspendido en el aire, que va desde el canto hasta el grito de la hoja.

Montevideo, noviembre 1976 (Berenguer, *Composición de lugar* 278)

Apéndice 2

LOS SIGNOS SOBRE LA MESA

Amanda Berenguer

ante mis hermanos supliciados

¿qué metáfora podría trasladar

el trueno degollado del dolor

y poner los signos sobre la mesa?

digo rosetas en carne viva

círculos rojo-brasa

crespas bocas de sapo

medallones guarda fuego

bajos relieves morados

tazas de coagulación renovada

y me atraganto

en tanto se hacen crepitar los pezones

de esa mujer atada por depredadores

a una piedra de agonía

digo entonces el aliento el resuello primitivo

soplo de otra especie

cortejo de las llagas

y esa vagina forzada y deshecha

la mucosa vital entreabierto a la intemperie

y me rompo el cuello

la palabra

contra el umbral de cada violación

oigo un alarido abortado de pronto

tapando las salidas

la voz extrema informe expulsada del cuerpo

mientras las vísceras sangran entre los desgarros

del empalamiento

y me descoyuntó el habla

¿qué metáfora podrá enviar navíos
a rescatar noticias ululantes?

los testículos los recios seminarios indefensos
se retuercen bajo la chispa de los electrodos
y crecen las uñas arrancadas
unidas por las cuerdas de los nervios
y retumban los huesos partidos mientras se apalea

o se estira el esqueleto
-el almacén que aguanta el empecinamiento-
y siento ese testigo acústico casi impersonal
ese chorro que viene desde la médula
la respiración – fiel hasta el fin-
recoge el dolor (estruendo secreto)
y lo arroja contra las paredes sordas y sucias

¿y la palabra dónde
la justa
para el vómito que se respira
para el agua de la cloaca en los pulmones
la inmersión negra en el vaivén del oxígeno
cubierto de hongos y excrementos?

¿y la palabra para el cuerpo montado
en el caballete de hierro
jinete cabalgando un cuchillo entre las piernas
y para esa hierba salvaje

el aullido que ata las entrañas con el aire?

la garganta reseca no es fuente de palabras

la escena queda despellejada

es un rostro con las cuencas vacías

me rodean apenas imágenes mudas

sin cuerdas vocales

caigo vencida y balbuceo:

alguien lleva en la cara/

chorreando/pájaros decapitados/llora lágrimas/llora

sangre/madre/madre mía lame las entrañas/cubre el

corazón de negro espeso/he aquí la mirada/madre

se me quiebran los ojos/la escritura

en grabados minuciosos había mirado los cuerpos al sol estaqueados sobre litografías o
envueltos en cueros frescos para que los anillos del

viento los trituraran

vi entre simétricas piedras diseñadas a tinta echar en las bocas cucharones de plomo
derretido i miré las tenazas de trazo hundido y nítido

arrancar pedazos dibujados de la lengua en las mesas expuestas

del castillo de los condes de flades

vi el potro de madera con ruedas dentadas que le mostraron a galileo un noche de
advertencia en roma (el aparato estiraba las piernas y los brazos despacio sin apuro
hasta hacer estallar los tendones y las articulaciones parecidos a troncos a frutos
desicados a láminas de anatomía)

el joven papa urbano viii a su vez mandó matar los pájaros del jardín del vaticano
porque le molestaban los cantos

yo observaba los detalles de las llamas como lagartos dorados como varas floridas
rojiazules que consumieron a juana de arco

mientras doce servidores sostienen atado con cintas de seda al ruiseñor del emperador
de la china

y miré los cuatro caballos negros sutilmente delineados que desembraron de acuerdo a
los cuatro puntos cardinales los cuerpos de los indios en las plazas de mi tierra
sudamericana

había mirado ilustraciones

recorrí lugares

leí los textos

pero no inventé vendas

borré imágenes

borré vías de acceso

lo supe alguna vez y lo escondí

lo sé ahora

muy cerca está ocurriendo

entre los muros de esta ciudad

entre estos muros

hierve el pozo sufriente

ahora mismo

está hirviendo

la mañana es dulce

es un soleado bizcocho azul

que se reparten los niños

un mujer de amarillo luminoso

sube al ómnibus

la luz verde del semáforo anuncia viento favorable

en una calle cercana

ahora mismo

a esta hora

en el tizón del calabozo hierve el pozo sufriente

un ferocidad doméstica rutinaria

pegajoso

cuelga como una vejiga orlada de agujas
o un panal negro que sudara aguijones
o un infectado puercoespín de vidrio

rojo

una máquina llena de pelos lacios
parecida a una rata
arrastra una criatura por las alas
cayó encima premeditadamente
más que los perros de presa más que el buitre de cuello

soy?

sobre el perseguido el inquirido el apaleado
el destrozado el arrastrado por una soga
desde la garganta desde el mismo sitio
por donde saldrían los signos y los nombres
que nadie confesará
el aislado el arrojado a la sombra sin día sin noche
cuando la aguja llega a marcar una sola pregunta: ¿quién
el caballo de quijada y dientes rotos
hundiendo las patas en arenas movedizas
la mirada del caballo subió los peldaños del estrado
la mirada iba más lejos que el recorrido del buitre
más lejos que los perros de costillares flacos
líneas hilos de la mirada cruzan los triángulos
la proyección de la ignominia
y le subía un poder intacto
el valor de una yema que brota en mitad de la helada

el perseguidor siente miedo y un estremecimiento
y se precipita sobre el otro
para apurar un temible ejercicio de disciplina
y el caballo recibe furiosas ráfagas de dominio

calza el dolor las espuelas
y a pedido de los jefes
se empieza a buscar una respuesta
el aborto de una respuesta
y los cables tiran desde el interior de los pulmones
y el caballo resiste el caballo aguanta ensangrentado
y ha dejado de ser caballo y ha dejado de ser persona

¿quién se atreve a apalabrar la extensión
de ese hilo de vida
baba quemante
saliendo por las órbitas sin poder detenerse?

no es la muerte no
no es la muerte
es más que la muerte
es la hoja cortante velocísima y quieta
es el estrépito en el filo de la dentadura
es el temblor de las agallas
es el lugar en crudo
donde todavía se sabe que hay latido
es el sitio indagado al descubierto
donde el dolor reside y se enardece

lanzan látigos eléctricos
golpes de fuego rígido
y lo atizan
torax vientre cabeza miembros delimitan
un minucioso circo romano
donde la fiereza del dolor se come la memoria
y se mide la eternidad tragándose pedazos de si mismo

“- señor, éste no da más
-tírenlo al dique es carne para pescados
o cúbralo de cal viva hasta borrar los huesos”

el inquisidor con su lámpara de tubos quebrados
por donde sopla la nada
sostiene a la justicia viciada convulsa
como una drogadicta
pero ocurre a veces que el cuerpo no es sólo cebo
es también refugio entregado
igual a un bien que se ejecuta

el cuerpo se aparta de si mismo
ve la salvación
ve un satélite confuso que lo ciega
y se abandona despedazado
en un rincón de la persona
en seguida escurridiza orina de relevo
o huevos con un coágulo verde
o sonajeros llenos de piedra pómez

sonajeros fuera de hora
encapuchados
atentos a la misma jaula
avispones recurrentes
descuelgan la araña de espesa cabellera
y renuevan la tela de vidrio al rojo.

a la oreja cortada asoma una tabla de salvataje
abandonados trozos aún latentes sobrenadan
“en la cuna del hambre”
emergen
“jazmines adolescentes” “con cinco dientes”
“con cinco azares”
sobre el naufragio
“con cinco diminutas
ferocidades”
y se hunden
se oye vaciarse rojas pasionarias líquidas
por un agujero de cartílago
engranajes en celo se llenan de arena
y de pedazos de hígado

los minutos se revulecan entre alarcanes
que succionan en el ombligo siempre oscuro
y se cae
y se separa manoteando en el vacío
como a la última sentencia

la palabra también cae de sus andamios
se descuartiza
y queda inválida en medio de las cosas que pasaron

ni la matriz vertiginosa
ni la imaginación entera desplegada
lograrían concebir

el sufrimiento de otro
el dolor ajeno

cada cuerpo da su propio testimonio:
una flor sangrienta que florece una sola vez
en cada noche

en el parto como en los terremotos
el dolor era central en la columna del mundo
pero era un tulipán erguido
un volcán de vida
un momerable florecimiento

no hay memoria para el dolor

sólo restan semienterrados dientes
mordazas
objetos insomnes
chatarra hundida en un lodo obsesivo sanguinolento
que sube despacio
o crece de golpe

desde el fondo del pecho

tan caliente

que derrite gruesas ramazones del miedo sólido

incrustado en las costillas resistentes

y quedan cicatrices móviles

interiores

a oscuras

corriendo de un lugar a otro

rápidos ciempiés en un sótano inundado

me trago la saliva

la palabra me traiciona

acuso recibo de tu carta dostoiiewsky

“ante el dolor humano yo me humillo”

y quedo postrada

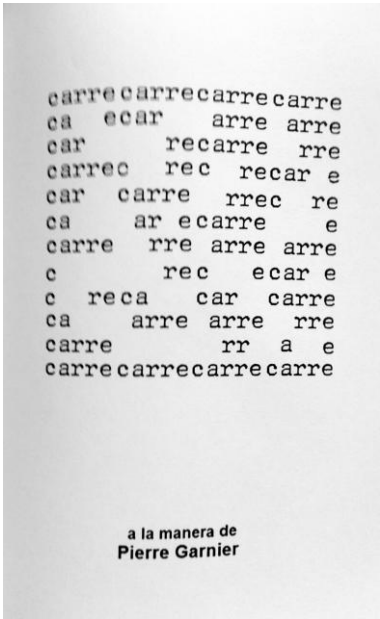
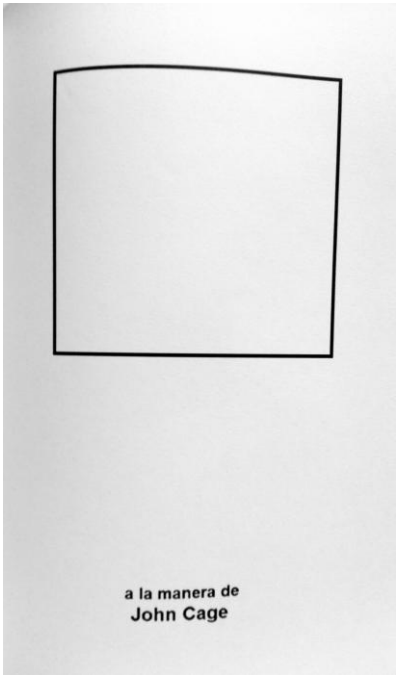
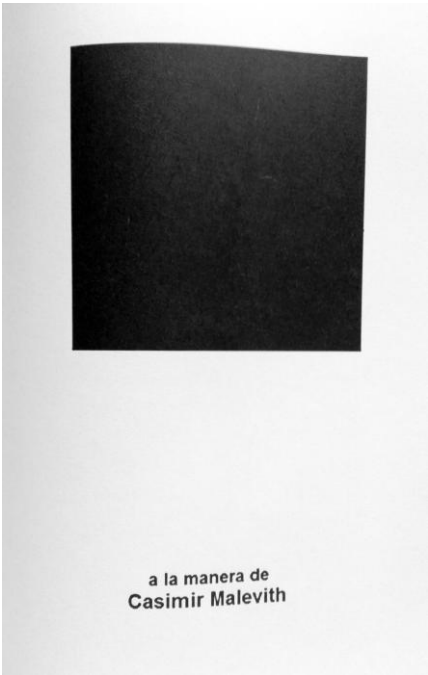
ante la puerta de la celda

ante mis hermanos supliciados

invierno de 1985

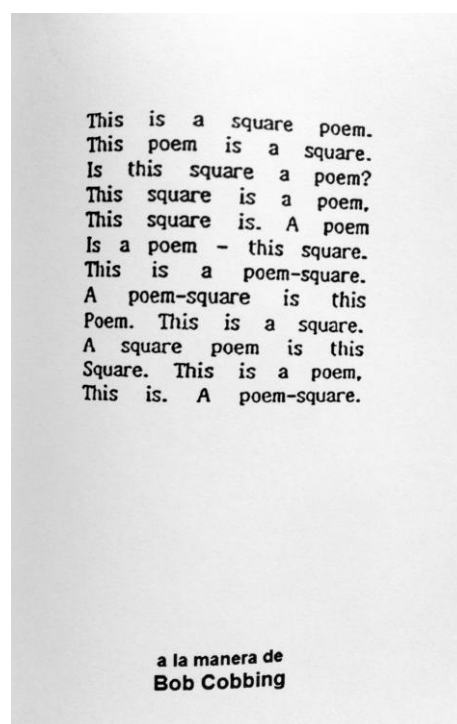
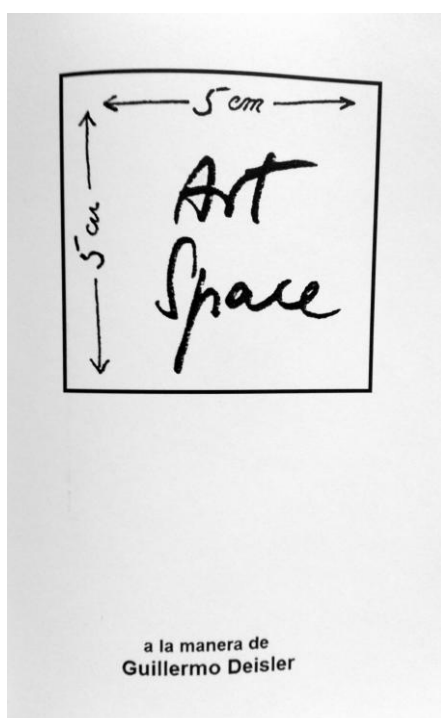
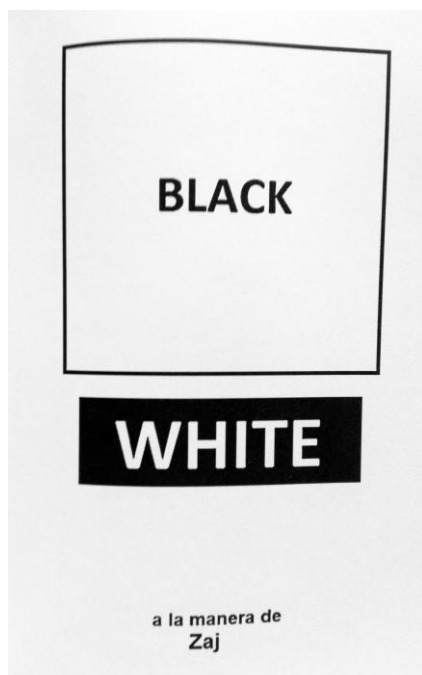
(Berenguer, *Constelación del navío* 171 – 178)

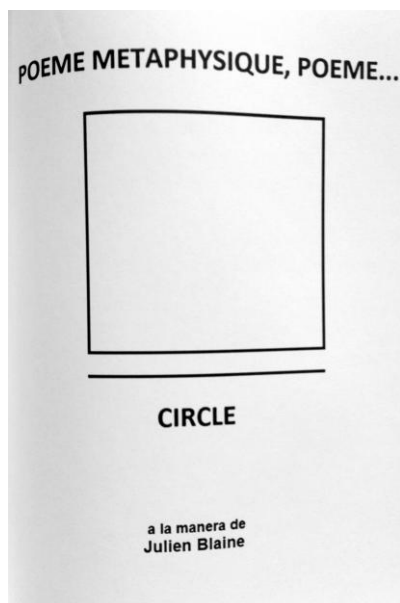
Apéndice 3



CEU	COR	SOL
LUZ	OVO	AVE
ASA	VOO	VAE

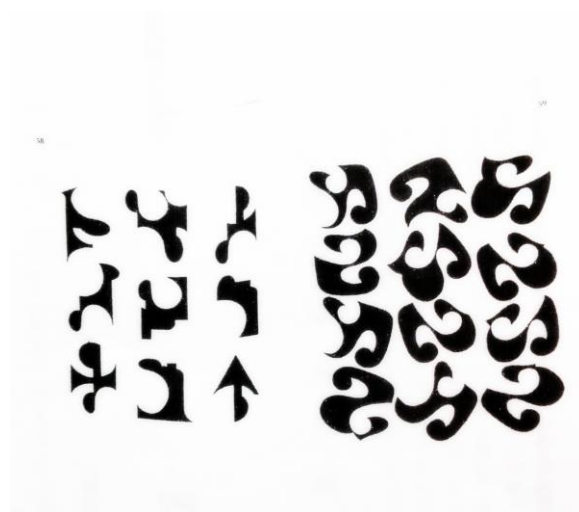
a la manera de
Wlademir Dias-Pino

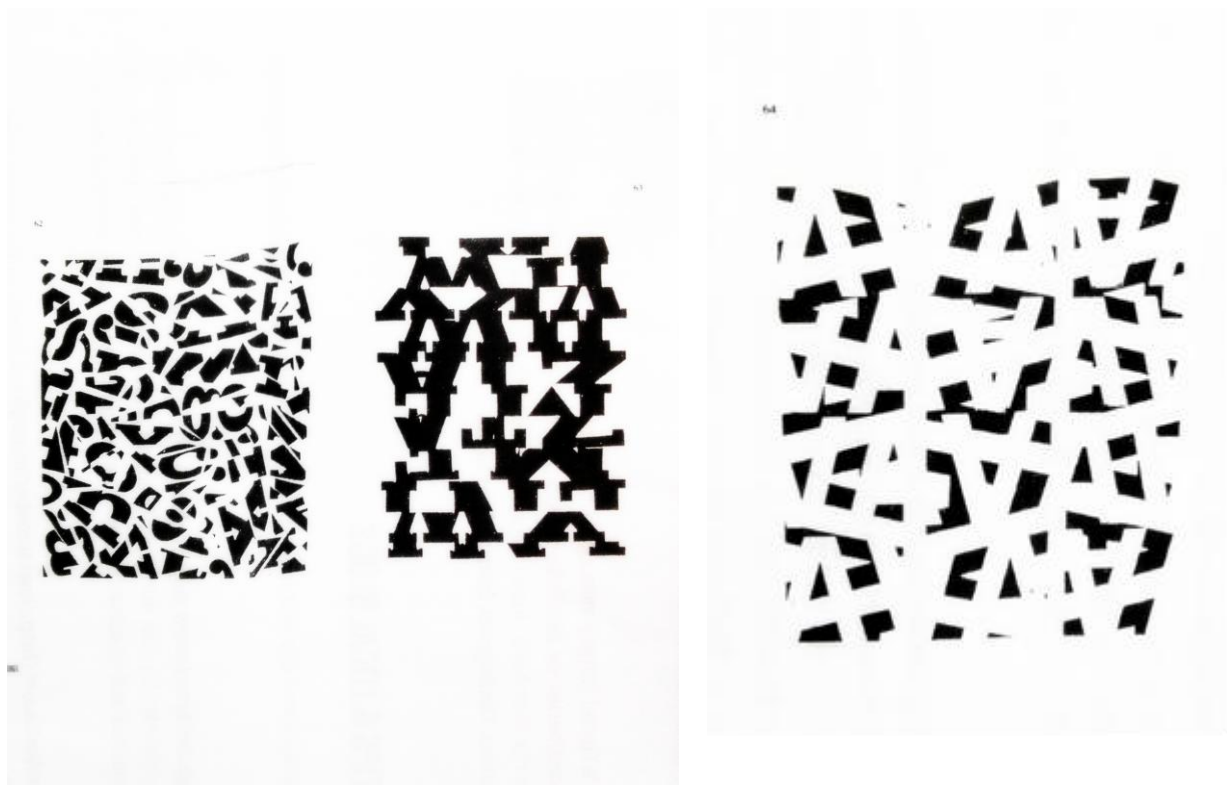




(Imágenes tomadas de Clemente Padín, *Poseías completas* 277 – 303)

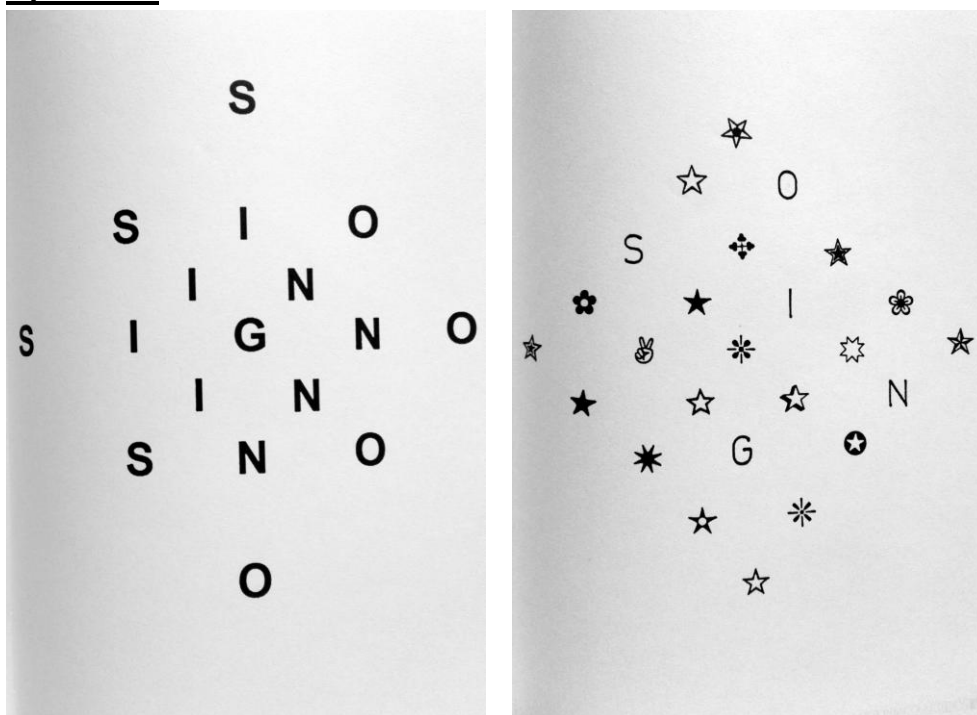
Apéndice 4

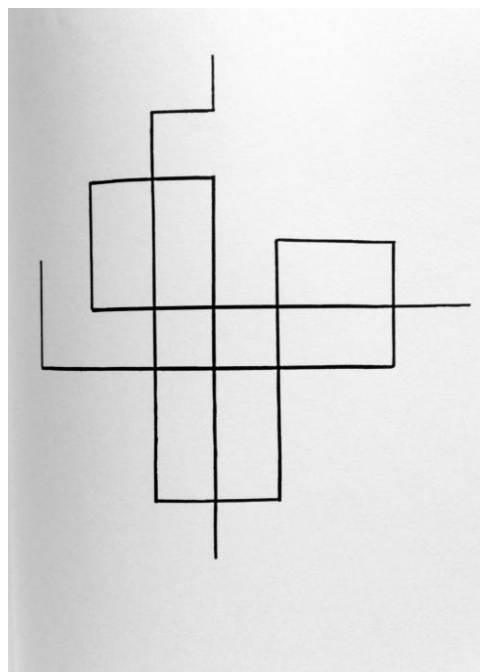
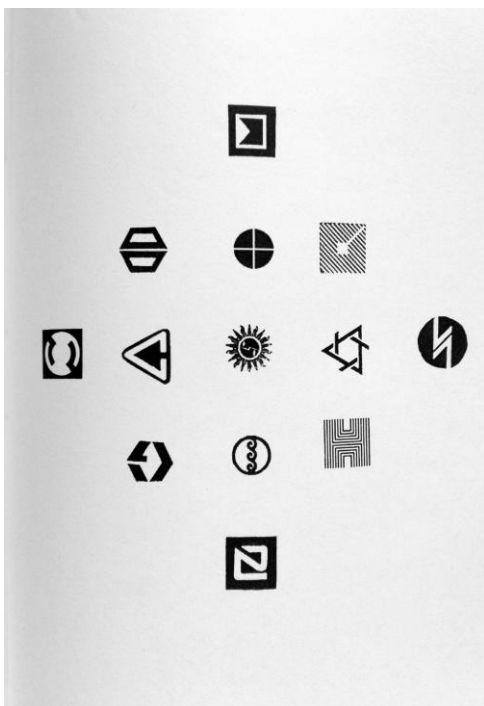
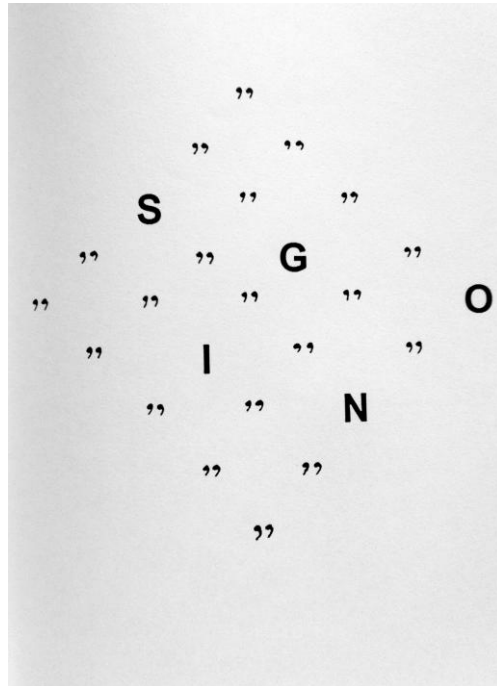
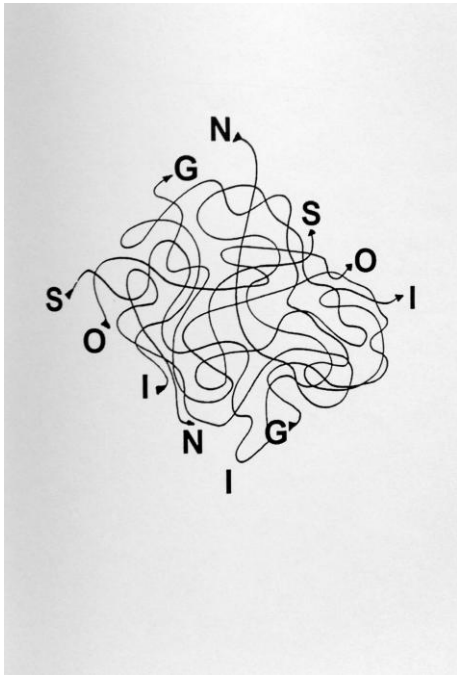


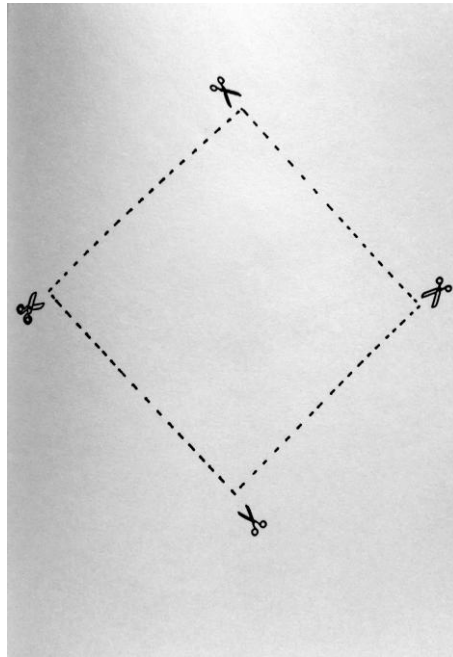
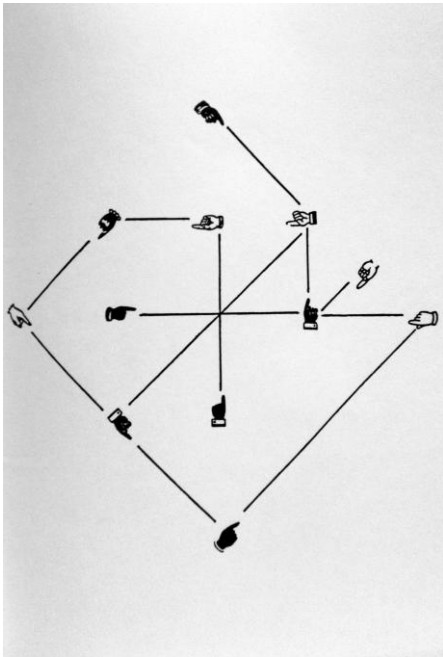
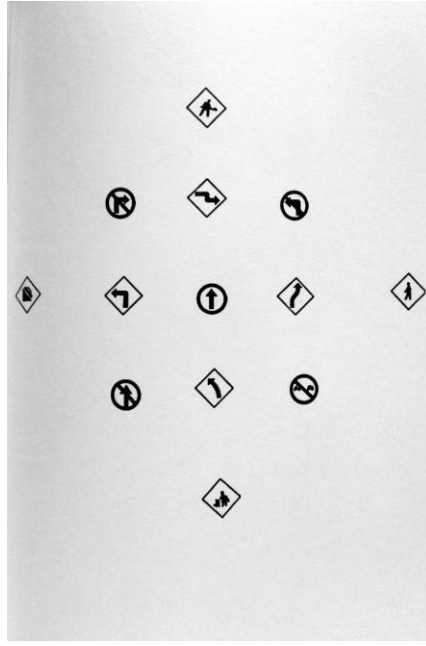
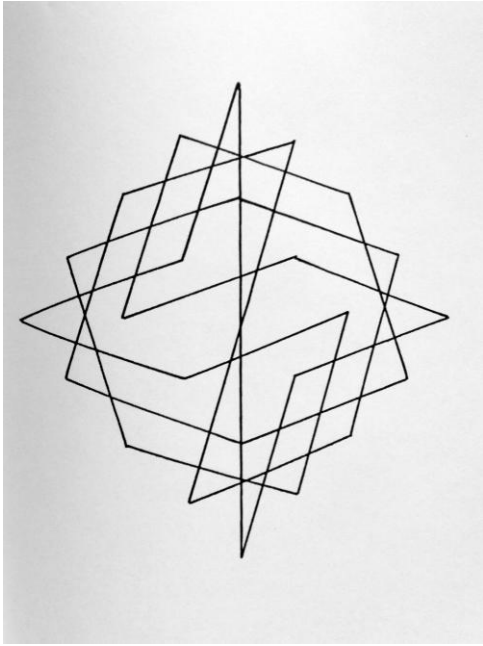


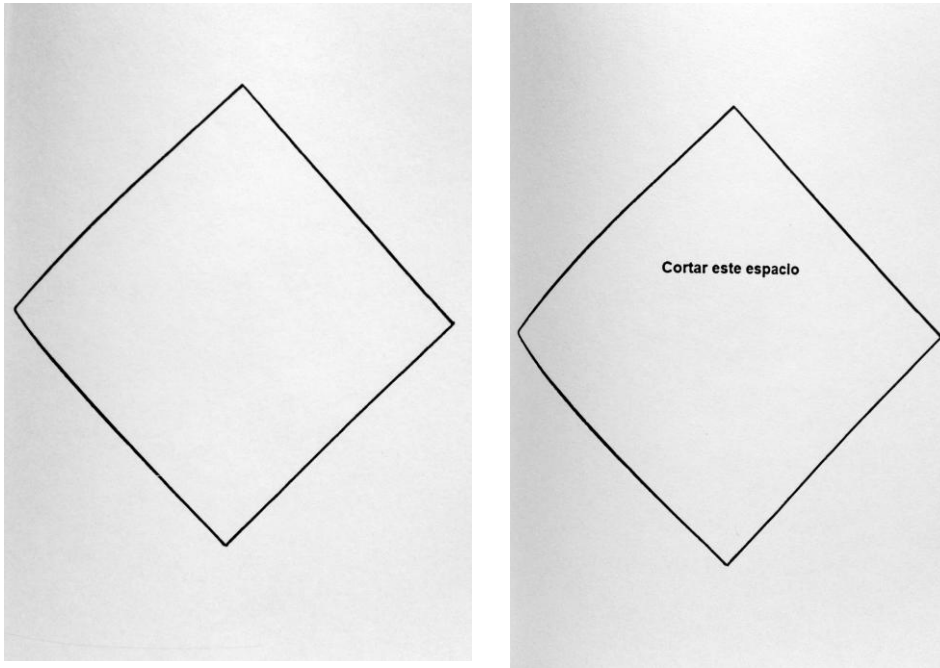
(Imágenes tomadas de Nicteroy Nazareth Argañaraz, *Poesía visual uruguaya* 56 – 64)

Apéndice 5









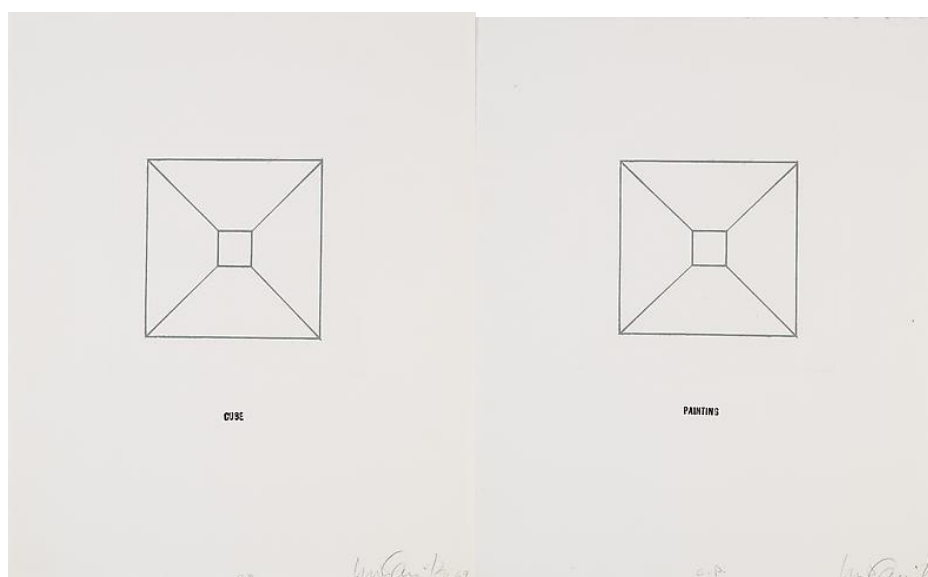
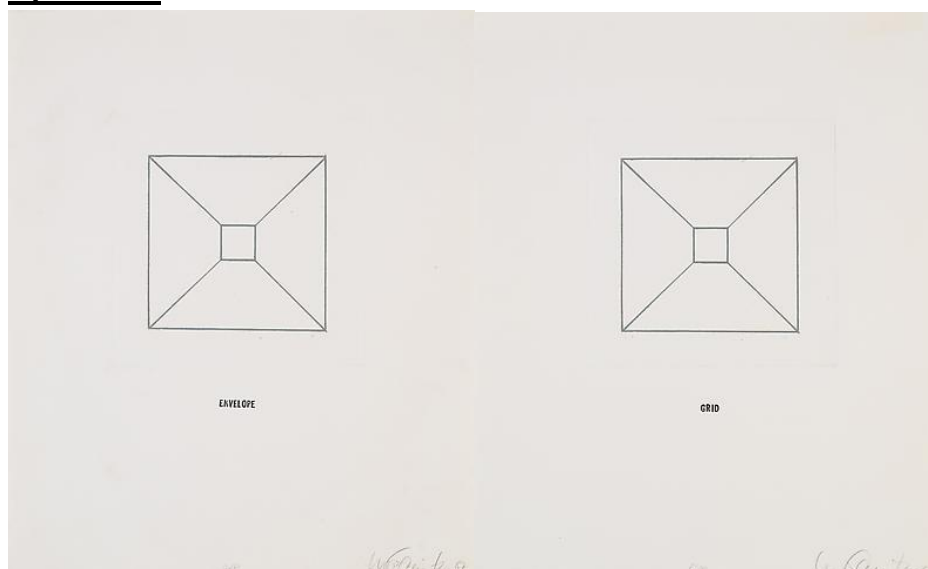
(Imágenes tomadas de Clemente Padín, *Poesías completas* 219 – 249)

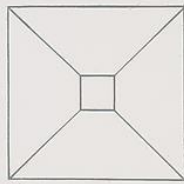
Apéndice 6

En las performances, que realizo desde 1970, espero expresar mi ser, mis preocupaciones y mis esperanzas. En tanto miembro de una comunidad y de una cultura determinada no puedo dejar de expresar, aunque quiera lo contrario, los contenidos propios de esa unidad inconsútil. En mis obras pretendo glorificar nuestro ser y nuestro mundo poniendo en evidencia lo mejor de nuestra existencia pero, para ello, debo poner en evidencia todo aquello que hace imposible aquella aspiración. Es decir, expresar no sólo bueno y maravilloso de la vida sino, también, denunciar todo aquello que vaya contra ella: la injusticia, la arbitrariedad, el ultraje, la infamia y todas aquellas iniquidades que asume el odio y la muerte. Por ello, mi obra, no sólo las performances, asumen un carácter de reivindicación, de reclamo, de política en el buen sentido, tratando de influir, en lo posible, en la restitución de la justicia y la dignidad. De estos principios surge "Por la vida y por la Paz" y otras obras como "punto Final" en donde

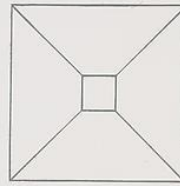
trato el tema de los desaparecidos políticos durante la dictadura militar en mi país, Uruguay, de 1973 a 1984, tema aún candente e irresuelto en nuestra sociedad. De allí el objeto de la obra: denunciar la desaparición compulsiva de los opositores a la dictadura como un brutal e inhumano sistema para resolver los antagonismos sociales y, al mismo tiempo, reafirmar los principios de tolerancia y respeto mutuo como elementos básicos en las relaciones humanas en un marco de paz y justicia. (Padín, *40 años de performances e intervenciones urbanas* 116)

Apéndice 7

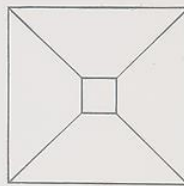




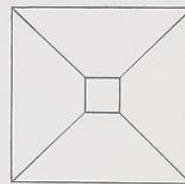
ROOF



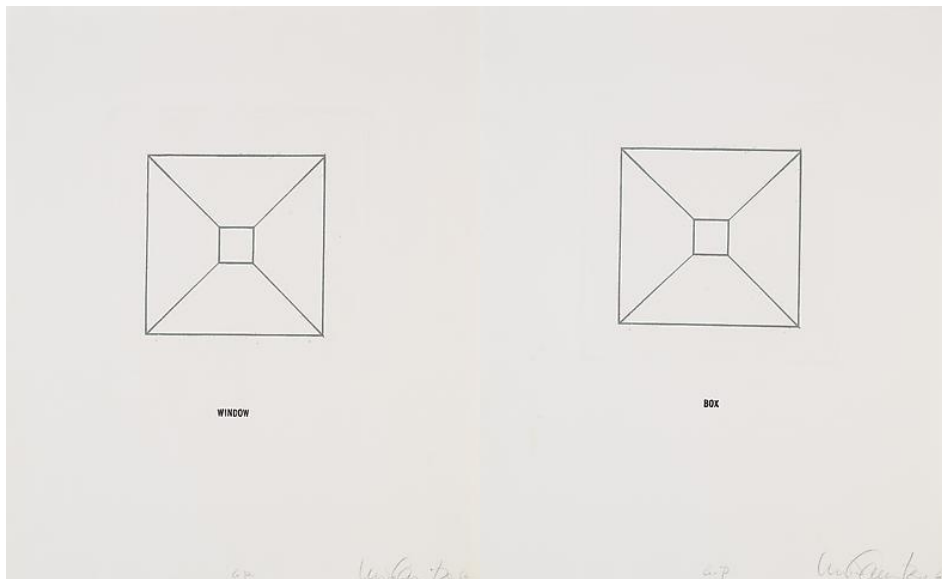
ROOM



SCREEN

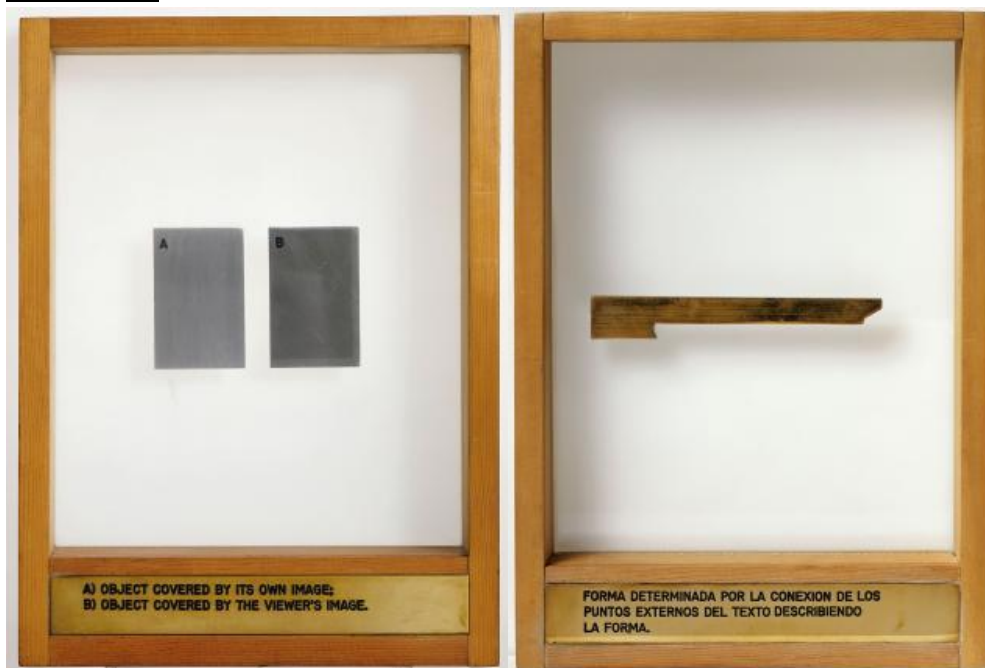


TUNNEL



(Imágenes tomadas de la página web de Allexander Gray Associates)

Apéndice 8

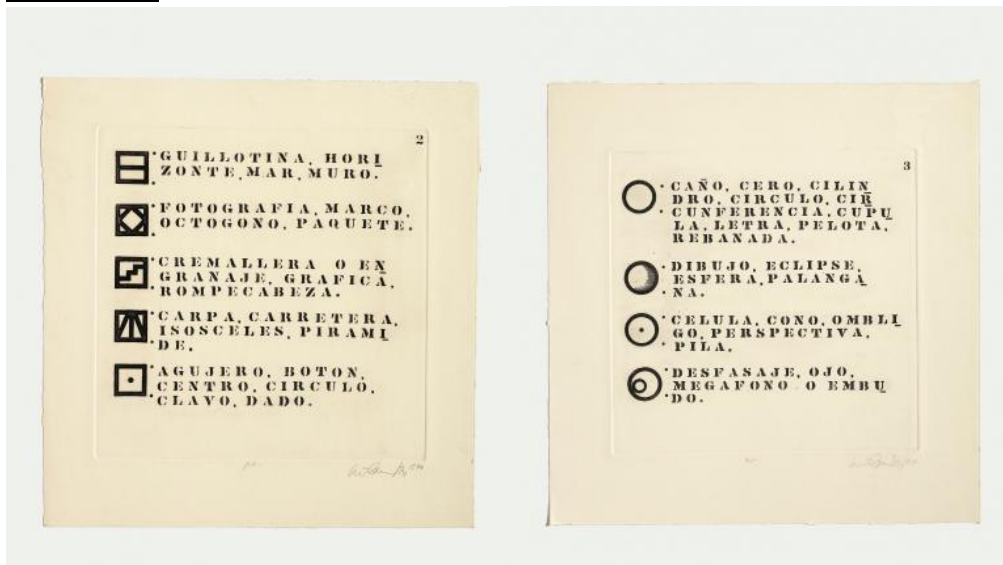






(Imágenes tomadas de la página web de Daros Latinamerica Collection)

Apéndice 9



(Imágenes tomadas de la página web de Daros Latinamerica Collection)

Apéndice 10



(Imagen tomada de la página web de la revista BOMB Magazine)

Apéndice 11

Bogotá, enero 10 de 1979

Estimado colega:

Adjunto a la presente encontrará usted un guante. El valor de adquisición ha sido 150 pesos. Agradeceré si usted se pusiera este guante y luego de su uso firmara al lado de su nombre al final de esta carta.

Como todas las cosas en el mercado de arte, el valor del guante aumentará gracias al contacto con la mano del artista. Al final de esta carta también encontrará usted una columna en la que solicito que escriba el aumento de valor que haya que agregar al guante gracias a su contacto. La estimación de este valor, dentro de márgenes realistas, deberá tomar cierta relación con la cotización de su obra en el mercado.

La suma de los valores agregados por usted y los demás colegas de la lista, junto con los otros gastos de la obra, determinará el precio final del guante.

En caso que el guante sea vendido, previo ajustes por porcentajes correspondientes a la comisión para la Galería.-le haré llegar a usted el dinero correspondiente al valor por usted estimado.

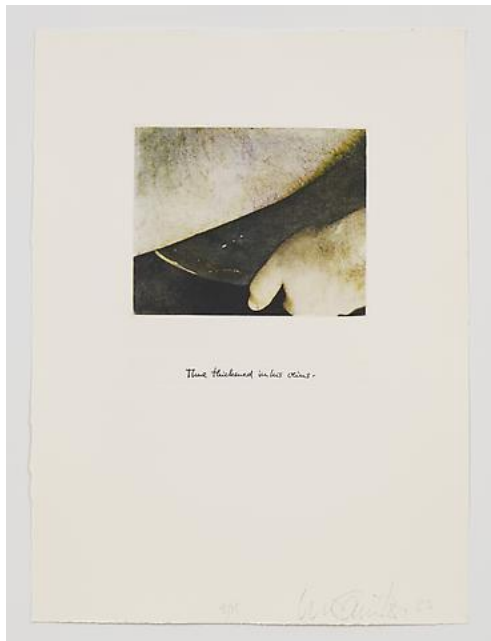
Agradeciendo su colaboración, saludo a usted muy atentamente,

Luis Camnitzer

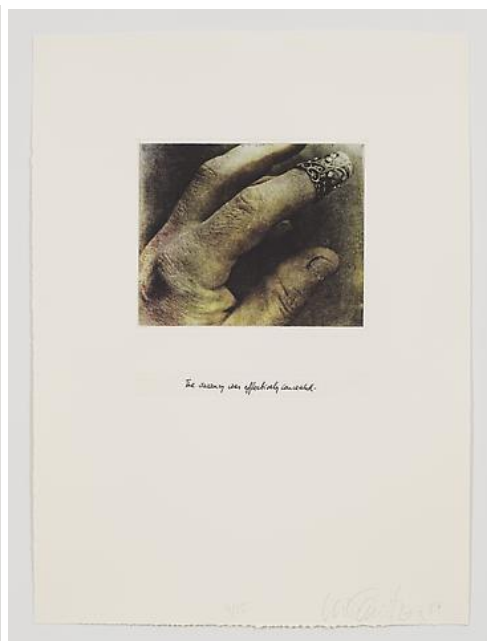
[Firmas y precio]

(Original copy 117)

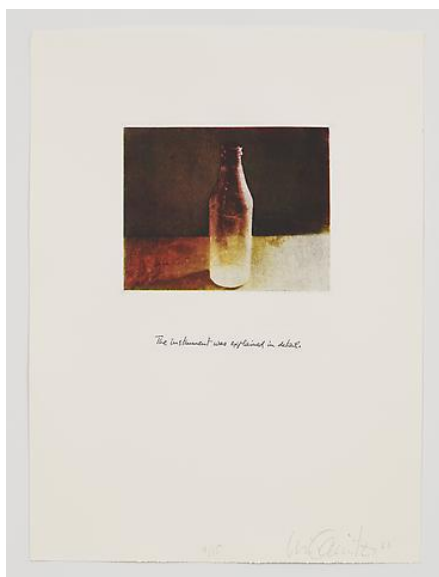
Apéndice 12



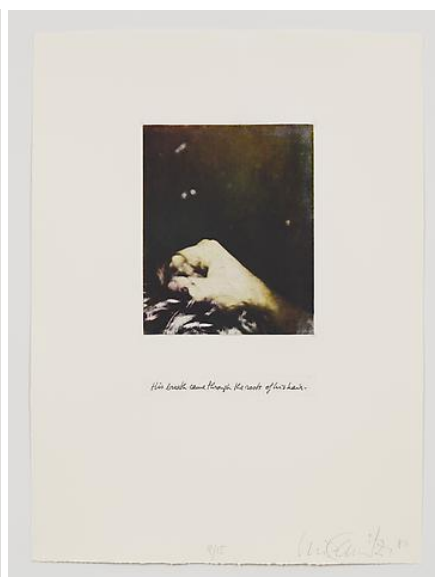
Time thickened in his veins



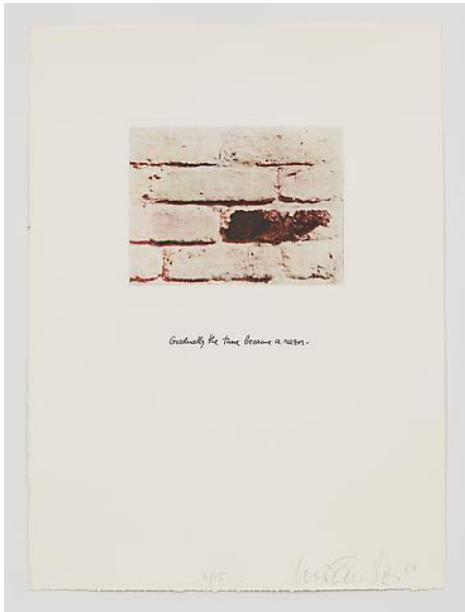
The vacancy was effectively concealed



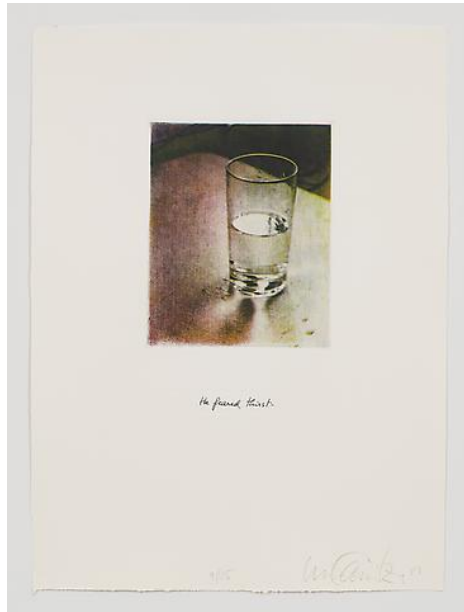
The instrument was explained in detail
his hair



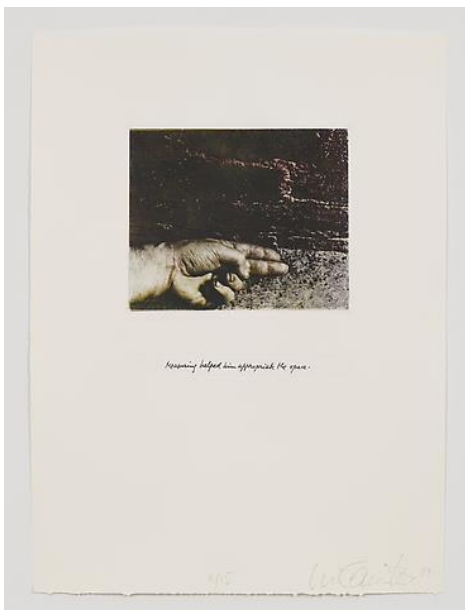
His breath came through the roots of



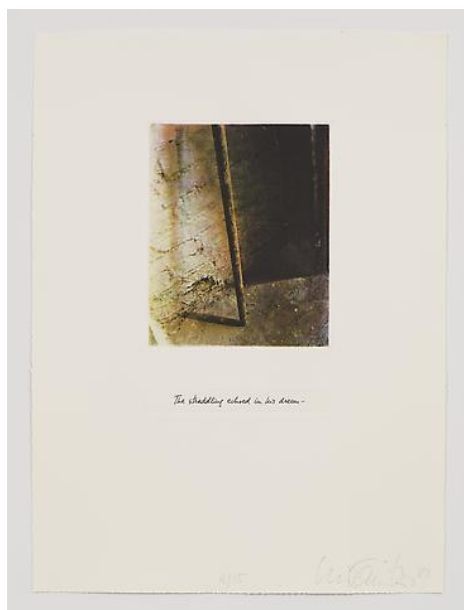
Gradually the tune became a razor



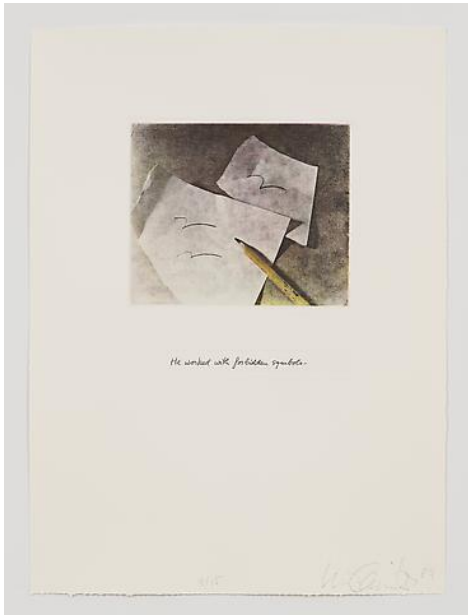
He feared thirst



Measuring helped him appropriate the space



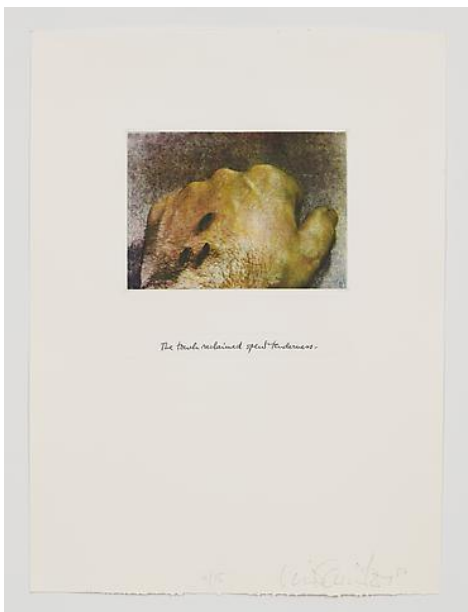
The straddling echoed in his dream



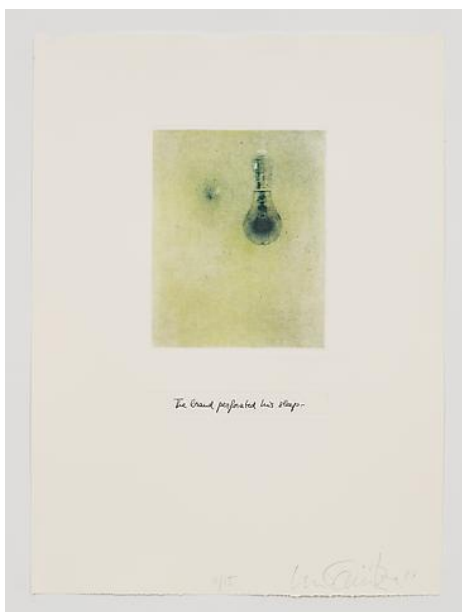
He worked with forbidden symbols



After the shadow passed he would feed them



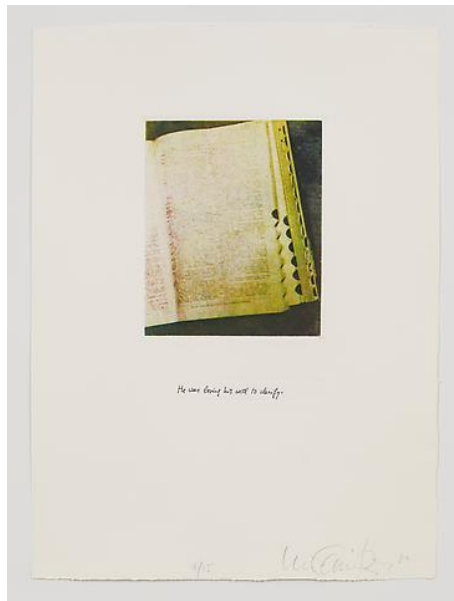
The touch reclaimed spent tenderness



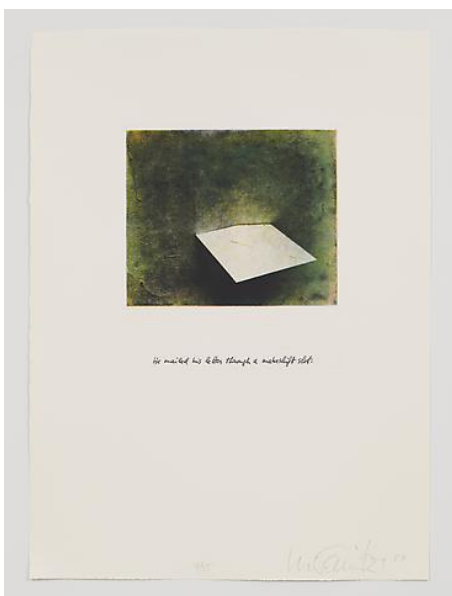
The brand perforated his sleep



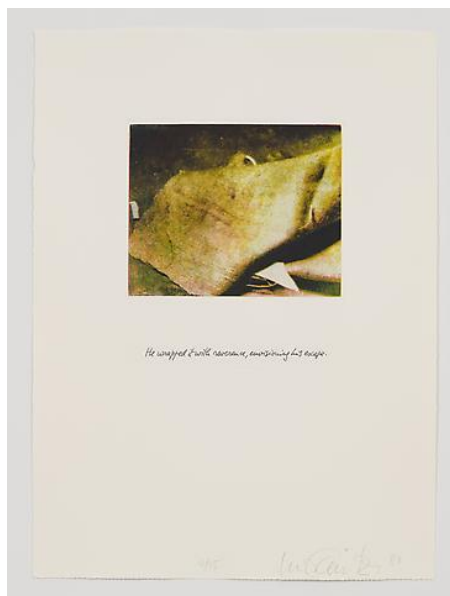
The damage appeased him



He was losing his will to clarify

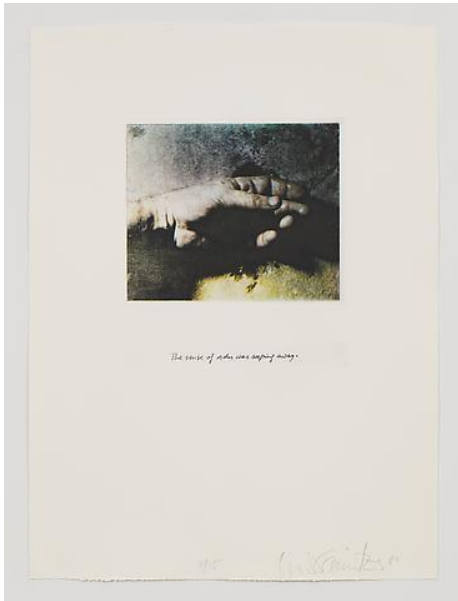


He mailed his letter through the makeshift slot



He wrapped it with reverence,

envisioning his space



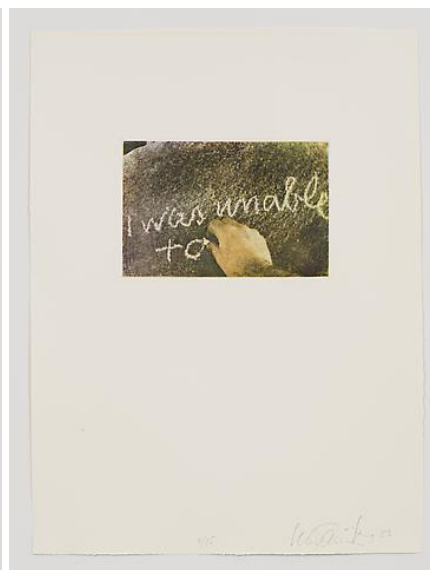
The sense of order was seeping away



Untitled



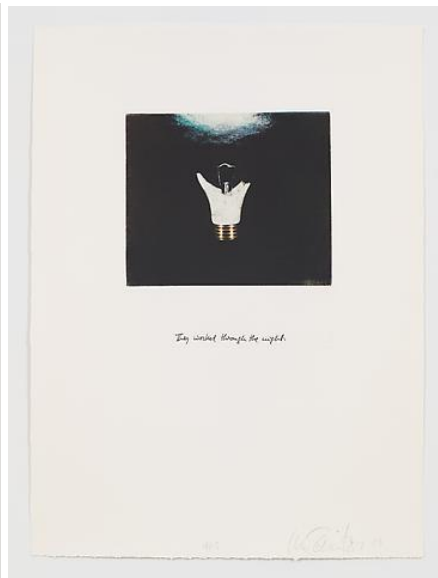
Untitled text



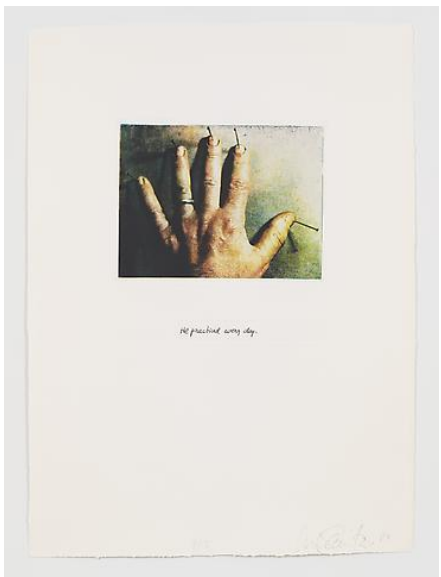
Untitled



Untitled



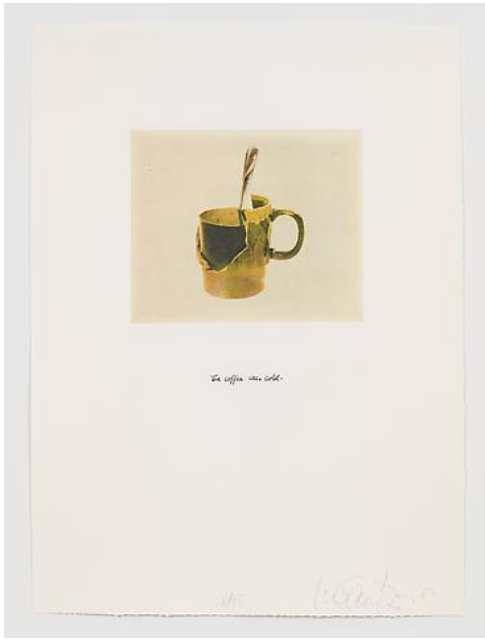
They worked through the night



He practiced every day



Untitled



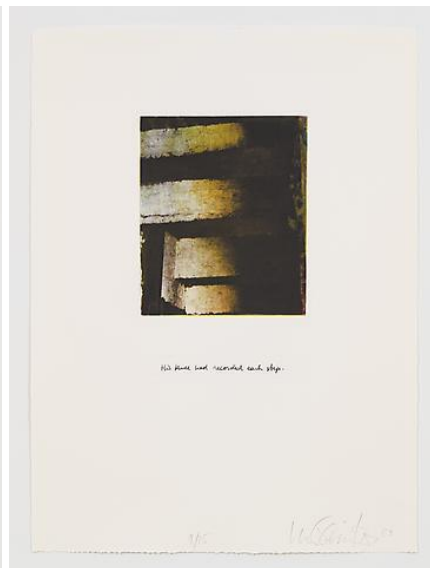
The coffee was cold



Memory spurted against his silence



His weight drove his pulse into the wall



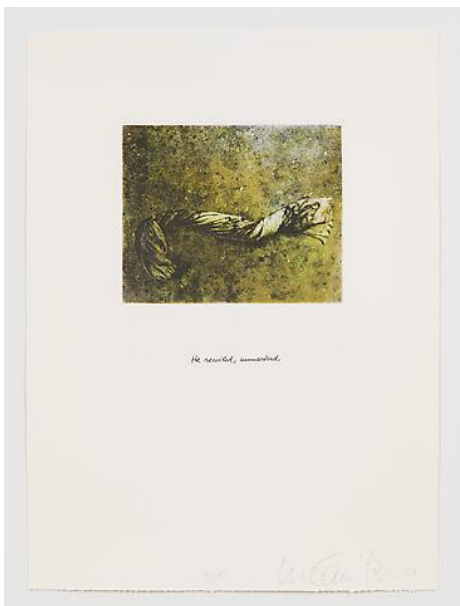
His knee recorded each step



His fragrance lingered on
space



Peeking became his craft of lingering



He recoiled, unmarked

((Imágenes tomadas de la página web de Allexander Gray Associates))

Apéndice 13

MANIFIESTO, 1982

Presumo de ser un artista revolucionario. Tengo una visión del mundo y la misión de ponerla en efecto. Quiero eliminar la explotación del hombre por el hombre, lograr una distribución equitativa de tareas y bienes, construir una sociedad justa, libre y sin clases.

Para lograr mi ideal tengo que comunicarme con la mayor cantidad de público posible, algo que solamente puedo lograr con una gran producción y un buen sistema de distribución de mi obra. La obra no puede quedar reducida a unos pocos ejemplos artesanales exhibidos esporádicamente.

Para llegar al público que quiero convertir a mis ideas necesito medios de producción que hagan mi tarea lo más eficiente posible. Necesito, también, mano de obra contratada que pueda trabajar en aquellas partes que no requieren mi esfuerzo creativo y que se puedan ejecutar bajo mis instrucciones.

Con pocos medios económicos a mi alcance para la adquisición de equipo y maquinaria, me veo forzado a utilizar mi ingenio. Tengo que buscar ocasiones que me favorezcan, aprovecharme de errores ajenos, regatear precios. En otras palabras, tengo que actuar con más inteligencia que aquellos que seguramente se aprovecharían de mi en caso de un descuido.

La misma situación económica me impide contratar ayudantes al salario que se merecen. Tengo que pagar lo menos posible, alargar las horas de trabajo y lograr un máximo de productividad con un costo mínimo. Si en este proceso me llegara a sobrar dinero, lo debo invertir en más y mejor equipo, y en el empleo de más gente bajo las mismas condiciones.

El mayor obstáculo para la difusión de mi obra es la competencia. Hay otros artistas que con ideas parecidas a las mías y con otras, interfieren con mi posible contacto con el público. El público gasta dinero en obra que no es la mía. Con ello distrae su atención de las metas revolucionarias de mi obra y el dinero mal invertido no me permite mejorar mis condiciones de producción. Tengo que lograr imponer mi obra por encima de estos obstáculos.

Obviamente no puedo eliminar físicamente a los artistas que compiten conmigo. Pero sí puedo tratar de desprestigiarlos, de crear rumores, de enemistarlos con sus galeristas, y en general, de sabotear sus canales de difusión.

Con algo de suerte y un poco de manipulación podré entonces incorporar esos canales de difusión de obra al mío, asegurando mi preeminencia en el público. Mis ventas incrementarán, con lo cual podré adquirir más y mejores medios de producción y contratar más ayuda. Podré considerar la posibilidad de acceder a nuevos públicos, crear incluso un mercado internacional para mi arte.

Con ello, el día que mis ideales revolucionarios se hagan realidad estará al alcance de mi mano.

Luis Camnitzer

(Luis Camnitzer, *Original copy*, s.p.)

Apéndice 14

Manifiesto de La Habana, 2008

- 1) Creo que la cantidad de poder en el universo es finita.
- 2) Creo que esa cantidad finita de poder está mal distribuida.
- 3) Creo que el poder tiene que ser redistribuido equitativamente.
- 4) Creo que la forma de redistribución del poder define una ética.
- 5) Creo que la redistribución ética del poder necesita una estrategia.
- 6) Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política.
- 7) Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política.
- 8) Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder.
- 9) Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecológico.
- 10) Creo que el arte mal usado es un desastre ecológico.
- 11) Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte.

Luis Camnitzer

(Luis Camnitzer, *Original copy*, s.p.)

Las imágenes citadas:

Im. 1 Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002, pp. 279 – 281.

Im. 2 Cristiani, Ernesto. *Estructuras*. Imagen digital. *Escáner Cultural*. Drupal, 08 de marzo dd 2008. Consultado el 2 de abril de 2016.

Im. 3 Camnitzer, Luis. *Sunset*. Imagen digital. *WikiArt*. Microsoft Azure, 2016. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 4 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 33.

Im. 5 Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002, pp. 283 – 285.

Im. 6 Id., pp. 303 – 305.

Im. 7 Id., pp. 333.

Im. 8 Id., pp. 332.

Im. 9 Id., pp. 367 – 369.

Im. 10 Dermisache, Mirtha. *Diario No° 1, 1972*. Imagen digital. *Bombmagazine*. BOMB, s.f. Consultado el 16 de enero de 2017.

Im. 11 Id. Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002, pp. 324, 325.

Im. 12 Id., pp. 345.

Im. 13 Huidobro, Vicente. *Helicóptero*. Imagen digital. *Antoniomiranda*. Antonio Miranda, 2004. Consultado el 16 de enero de 2017.

Im. 14 Huidobro, Vicente. *Moulin*. Imagen digital. *Memoriachilena*. Memoria Chilena, 2016. Consultado el 16 de enero de 2017.

Im. 15 Tablada, Juan José. *Caligrama*. Imagen digital. *Antoniomiranda*. Antonio Miranda, 2009. Consultado el 16 de febrero de 2017.

Im. 16 Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002, pp. 351 – 353.

Im. 17 Id., pp. 317.

Im. 18 Id., pp. 291 – 293.

Im. 19 Id., pp. 287 – 289.

Im. 20 Figueroa, Francisco Acuña, De. *Reloj de arena*. Imagen digital. *Escáner Cultural*. Drupal, 2000. Web. 10 Abr. 2016.

Im. 21 Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002, pp. 353.

Im. 22 Id., pp. 320.

Im. 23 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 21.

Im. 24 Id., pp. 15.

Im. 25 Id., pp. 19.

Im. 26 Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa, México: Ediciones del Lirio, 2014, pp. 279.

Im. 27 Id., pp. 283.

Im. 28 Id., pp. 293.

Im. 29 Id., pp. 303.

Im. 30 Id., pp. 43.

Im. 31 Id., pp. 49.

Im. 32 Id., pp. 13.

Im. 33 Padín, Clemente. Poema visual de Clemente Padín. Imagen digital. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 34 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 37.

Im. 35 Padín, Clemente. Poema visual de Clemente Padín. Imagen digital. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 36 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 31.

Im. 37 Argañaraz, N. N., and Zancocchi, Mario. *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: editorial no identificada, 1986, pp. 60 – 61.

Im. 38 Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa, México: Ediciones del Lirio, 2014, pp. 103.

Im. 39 Id., pp. 77.

Im. 40 Id., pp. 44 – 47.

Im. 41 Id., pp. 375.

Im. 42 Id., pp. 378.

Im. 43 Id., pp. 219.

Im. 44 Id., pp. 223.

Im. 45 Id., pp. 231.

Im. 46 Id., pp. 232.

Im 47 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 7.

Im. 48 Id., pp. 9.

Im. 49 Id., pp. 11.

Im. 50 Padín, Clemente. Poema visual de Clemente Padín. Imagen digital. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 51 Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa, México: Ediciones del Lirio, 2014, pp. 161.

Im. 52 Id., pp. 175.

Im. 53 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 39.

Im. 54 Id., pp. 5.

Im. 55 Padín, Clemente. Poema visual de Clemente Padín. Imagen digital. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 56 Id. Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa, México: Ediciones del Lirio, 2014, pp. 169.

Im. 57 Padín, Clemente. *Poemas para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005, pp. 41.

Im. 58 Parra, Nicanor. *Carta Del Suicida*. Imagen digital. *Radiopaula*. DIAL, 5 de septiembre de 2016. Consultado el 18 de febrero de 2017.

Im. 59 Parra, Nicanor. *El mundo está triste*. Imagen digital. *Radiopaula*. DIAL, 5 de septiembre de 2016. Consultado el 18 de febrero de 2017.

Im. 60 Padín, Clemente. Sellos artísticos de Clemente Padín. Imagen digital. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 61 Padín, Clemente. Sellos artísticos de Clemente Padín. Digital image. *Escaner.cl*. DRUPAL, 13 de diciembre de 2011. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 62 Padín, Clemente. Sellos artísticos de Clemente Padín. Imagen digital. *Geifco.com*. Geifco, 12 de abril de 2013. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 63 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Rosa Gravino. Imagen digital. *Artecorreorecibido.blogspot.lt*. Blogspot.lt, 05 de mayo de 2015. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 64 Padín, Clemente. Arte correo digital. Imagen digital. *Clementepadin.blogspot.lt*. Blogspot.lt, 26 de febrero 2009. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 65 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Rosa Gravino. Imagen digital. *Artecorreorecibido.blogspot.lt*. Blogspot.lt, 24 de julio de 2013. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 66 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Dan Waber. Imagen digital. *Logolalia*. Logolalia, mayo de 2006. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 67 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Dan Waber. Imagen digital. *Logolalia.com*. Logolalia, 14 de octubre 2005. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 68 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Dan Waber. Imagen digital. *Logolalia.com*. Logolalia, 19 de agosto de 2005. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 69 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Dan Waber. Imagen digital. *Logolalia.com*. Logolalia, 21 de agosto de 2005. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 70 Padín, Clemente. Arte correo digital. Imagen digital. *Clementepadin.blogspot.lt*. Blogspot.lt, 26 de febrero de 2009. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 71 Padín, Clemente. Clemente Padín a Rosa Gravino. Imagen digital. *Artecorreorecibido.blogspot.lt*. Blogspot.lt, 6 de agosto de 2012. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 72 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Claudia Ligorria. Imagen digital. *Artecorreo-claudialigorria.blogspot*. Blogspot, 20 de junio de 2010. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 73 Padín, Clemente. Arte correo de Clemente Padín a Rosa Gravino. Digital image. *Artecorreorecibido.blogspot*. Blogspot., 19 de mayo de 2015. Consultado el 13 de julio de 2016.

Im. 74 Camnitzer, Luis. *Horizon*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 30 de marzo de 2016.

Im. 75 Camnitzer, Luis. *Sunset*. Imagen digital. *WikiArt*. Microsoft Azure, 2016. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 76 Camnitzer, Luis. *Project for a Library*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, diciembre de 2010. Consultado el 24 de julio de 2016.

Im. 77 Camnitzer, Luis. *Living Room*. Imagen digital. *Para & Romero Madrid/Ibiza*. Para & Romero, 2014. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 78 Camnitzer, Luis. *Living Room*. Imagen digital. *Para & Romero Madrid/Ibiza*. Para & Romero, 2014. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 79 Camnitzer, Luis. *Selfportrait*. En Hans M. Herzog, Katrin Steffen, and Nicolás Gelormini. *Luis Camnitzer*. Zürich: Daros Latinamerica AG, 2012, pp. 86.

Im. 80 Camnitzer, Luis. *This Is a Mirror You Are a Written Sentence, 1966*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 81 Camnitzer, Luis. *It's Not Me It's You, 1966*. Imagen digital. *Artifaction*. Tumblr, 27 de junio de 2012. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 82 Camnitzer, Luis. *Pear, 1968*. Imagen digital. *Galeriethomasbernard*. Curtorstudio, n.d. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 83 Jaar, Alejandro. *Other People Think*. Imagen digital. *Goodman Gallery*. Goodman Gallery, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 84 Jaar, Alejandro. *Teach Us To Outgrow Our Madness*. Imagen digital. *Goodman Gallery*. Goodman Gallery, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 85 Ratajski, Maciej. *If This Isn't Art*. Imagen digital. *Rawfunction*. Wordpress, 04 de diciembre de 2013. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 86 Ratajski, Maciej. *Shallow Water*. Imagen digital. *Maciej Ratajski*. Maciej Ratajski, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 87 Camnitzer, Luis. *The Photograph*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 30 de marzo de 2016.

Im. 88 Camnitzer, Luis. *Woman Looking (at: An Apple, an Accident through the Window, Her Drying Fingernails, a Pornographic Magazine, an Embroided Pillow, a Screaming Crowd, a Grease Spot on a Checkered Tablecloth, a Telephone Ringing, Eisenstein's Face for Approval)*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 30 de marzo de 2016.

Im. 89 Camnitzer, Luis. *Real Edge of the Line That Divides Reality from Fiction*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 30 de marzo de 2016.

Im. 90 Camnitzer, Luis. *Pencil Drawing Done after L. Cranach's "Pythagoras as Discoverer of the Musical Intervals" and Erased from the Paper*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 91 Camnitzer, Luis. *Dictionary 1*. Imagen digital. *The Daros Latinamerica Collection*. Daros Latinamerica AG, 2016. Consultado el 30 de marzo de 2016.

Im. 92 Camnitzer, Luis. *Arbitrary Objects and Their Titles*. Imagen digital. *Morris and Helen Belkin Art Gallery*. Morris and Helen Belkin Art Gallery University of British Columbia, 2016. Consultado el 31 de marzo de 2016.

Im. 93 Broodthaers, Marcel. *Éloge Du Sujet*. Imagen digital. *MACBA*. MACBA, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 94 Broodthaers, Marcel. *Éloge Du Sujet*. Imagen digital. *MACBA*. MACBA, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 95 Broodthaers, Marcel. *Éloge Du Sujet*. Imagen digital. *MACBA*. MACBA, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 96 Camnitzer, Luis. *Fragmentos De La Firma Para Vender Por Centímetro, 1972*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 97 Broodthaers, Marcel. *Gedicht - Poem - Poème*. Imagen digital. *MACBA*. MACBA, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 98 Camnitzer, Luis. *Copia De La Firma Del Artista, 1973*. Imagen digital. *Mousse magazine*. Mousse magazine and Publishing, 23 de noviembre de 2011. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 99 Camnitzer, Luis. *Autoservicio, 1996/2013*. Imagen digital. *Letras en línea*. Letras en línea, 22 de julio de 2013. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 100 Camnitzer, Luis. *Original Mural Painting, 1972/2010*. Imagen digital. *Esferapublica*. Read Today News, 4 de octubre de 2014. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 101 Camnitzer, Luis. *Original Mural Painting, 1972/2010*. Imagen digital. *Esferapublica*. Read Today News, 4 de octubre de 2014. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 102 Camnitzer, Luis. *Plusvalía, 1979*. Imagen digital. *Esferapublica*. Read Today News, 4 de octubre de 2014. Consultado el 26 de julio de 2016.

Im. 103 Camnitzer, Luis. *He Was Known Because of His Precision, 1983 – 1984*. Digital image. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 104 Camnitzer, Luis. *The Tool Pleased Him, 1983 – 84*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 105 Camnitzer, Luis. *He couldn't see what he felt, nor feel what he saw, 1983 – 84*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 106 Camnitzer, Luis. *He tried to count the stars, 1983 – 84*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 107 Camnitzer, Luis. *Memorial, 2009*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 108 Camnitzer, Luis. *Memorial, detail, 2009*. Imagen digital. *Alexander Gray Associates*. Allexandergray, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 109 Camnitzer, Luis. *Adhesive Labels for #1 Mail Exhibition of New York Graphic Workshop*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 29 de noviembre de 2016.

Im. 110 Camnitzer, Luis. *Exhibición NI-4, 1969*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 111 Camnitzer, Luis. *Exhibición NI-4, 1969*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 112 Camnitzer, Luis. *Exhibición NI-4, 1969*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Im. 113 Camnitzer, Luis. *Exhibición NI-4, 1969*. Imagen digital. *Daros-latinamerica*. Daros, n.d. Consultado el 27 de julio de 2016.

Obras citadas:

1. Alexander, Alberro. "Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977." *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT, 1999, pp. XVI – XXVII.
2. Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
3. Alpini, Alfredo. "Los Huevos del Plata y el 68". *Relaciones*. Consultado el 09 de junio de 2016.

4. Arbeleche, Jorge. *Responsabilidad de la poesía*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Rosgal, 1997.
5. Argañaraz, Nicteroy Nazareth. *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetual*. Montevideo: Ediciones O Dos, 1992.
6. Argañaraz, Nicteroy Nazareth, y Zanocchi, Mario. *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: editorial no identificada, 1986.
7. Assmann, Jan, Czaplicka, John. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique*, núm. 65, 1995, pp. 125 – 133.
8. Barbismo, Alicia Marta. "Nicanor Parra: Antipoemas para mirar". *Revista de letras*, núm. 35 vol. 2, 2016, pp. 207 – 223.
9. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Editores, 1973.
10. Barthes, Roland. "De la obra al texto." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 9.4 núm. 52, 1973, pp. 5 – 8.
11. Barthes, Roland, and Stephen Heath. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
12. Barthes, Roland, Richard Miller, and Richard Howard. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975.
13. Barros, Tomás Vera. "La poesía concreta brasileña, teoría, poética (s), manifiestos." *Todas las Letras-Revista de língua e Literatura* núm. 13.2, 2012, pp. 27 – 43.
14. Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya del siglo XX: Ensayo*. Montevideo: Editorial Alfa, 1970.

15. Bell, Philip. "Content Analysis of Visual Images". En Van Leeuwen, Theo y Jewitt, Carey. *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE, 2001, pp. 10 – 34.
16. Berenguer, Amanda. "Autobiografía". *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 135 – 162.
17. Berenguer, Amanda. "La imagen protagonista de nuestro tiempo". *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 85 – 87.
18. Betancur, Patricia. "Políticas transversales de la representación". En Campanella, Hortensia, Patricia Bentancur, and Luis Camnitzer. *Lab. 07: Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2007, pp. 9 – 20.
19. Black, Max. "How Do Pictures Represent." *Art, Perception and Reality*, 1972, pp. 95 – 130.
20. Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.
21. Bleus, Guy. "Un informe administrativo sobre arte postal". En Held, John. *Mail Art: La red eterna: recopilación de los artículos publicados en P.o. Box 1994 – 1999*. Sestao, Bizkaia: La única puerta a la izquierda, 2011.
22. Bravo, Luis. "50 años de los Huevos Del Plata. La dicidencia poética de los HdP." *YouTube*. YouTube, 11 de noviembre de 2015. Consultado el 11 de julio de 2016.
23. Bravo, Luis. *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950 – 1973*, Montevideo: Estuario editora, 2012.

24. Burn, Ian. "The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)." *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, pp. 392 – 408.
25. Camnitzer, Luis. "Arte, deshonra y violencia en el contexto Iberoamericano." *Arte y deshonra*, Montevideo: Centro Cultural de España, 2007, pp. 23 – 27.
26. Camnitzer, Luis. *Original copy*. Daros Latinamerica AG, 2010.
27. Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista Latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2009.
28. Camnitzer, Luis. "La definición restringida del arte." *Art Nexus*, núm. 13, 1994, pp. 54 – 59.
29. Camnitzer, Luis. "Oda a la patada". *Errata*, núm. 2, 2010, pp. 176 – 182.
30. Camnitzer, Luis. *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. University of Texas Press, 2010.
31. Campal Fernández, José Luis. "El mail art." En Held, John. *Mail Art: la red eterna: recopilación de los artículos publicados en p.o. Box 1994 – 1999*. Sestao, Bizkaia: La única puerta a la izquierda, 2011.
32. Campos, Augusto, Campos, Haroldo, Pignatari, Decio. "Plan pilodo para la poesía concreta". *Antoniomiranda*, Antonio Miranda, 2004. Consultado en 15 de octubre de 2016.
33. Camurati, Mireya. "Una ojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, dos precursores y escasos epígonos". *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 308, 1976, pp. 134 – 145.

34. Casanovas, Laura. "Imágenes escritas". *Revista Ñ*, 05 julio 2011. Consultado el 13 de mayo de 2015.
35. Casanova, Pascale, DeBevoise Malcolm B. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.
36. Chandler, Daniel. *The Act of Writing: A Media Theory Approach*. Aberystwyth: Prifysgol Cymru, 1995.
37. Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2002.
38. Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970.
39. Crespo, Angel, and Bedate, Pilar Gómez. *Situación de la poesía concreta*. Madrid: Libros de la resistencia, 2013.
40. Dacilio, Ignacio. "50 años de los Huevos del Plata. La hachepiencia y el surgimiento de la neovanguardia en Uruguay." *YouTube*. YouTube, 20 de noviembre de 2015. Consultado el 11 de julio de 2016.
41. Demasi, Carlos. *La dictadura cívico militar: Uruguay, 1973 – 1985*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
42. Dencker, Klaus Peter. "Clemente Padín y su signo". En Padín, Clemente, Young, Karl. *La Poesía Experimental Latinoamericana: (1950 – 2000)*. Colmenar Viejo: Información y producciones, 2000.
43. Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
44. de Tudela, Rocío Oviedo Pérez. "Uruguay: La poesía del siglo XX." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 21, 1992, pp. 233 – 245.

45. Díaz, José Pedro. "La cultura silenciosa". En Sosnowski, Saúl. *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. College Park, U.S.A: Universidad de Maryland, 1987.
46. Duque Mesa, Fernando. "Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance." *Calle 14*, vol. 2, núm. 2, 2008, pp. 156 – 167.
47. Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
48. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
49. Eligio Tonel, Antonio. "Luis Camnitzer: la mano que sostiene el horizonte". Excelencias magazines. Grupo Excelencias. Marzo de 2010. Consultado el 25 de julio de 2016.
50. Erber, Pedro. "Theory Materialized: Conceptual Art and its Others." *Diacritics* núm. 36, 2006, pp. 3 – 12.
51. Erber, Pedro. "The Word as Object: Concrete Poetry, Ideogram, and the Materialization of Language". *Luso-Brazilian Review*, núm. 49.2, 2012, pp. 72 – 101.
52. Espinosa, César. "Clemente Padín: Hombre de acción, hombre de teoría". En Padín, Clemente, *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo, Uruguay: Yaugurú, 2009, pp. 31 – 37.
53. Fischer Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
54. Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.

55. Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982.
56. Fressoli, Guillermina. "Clemente Padín." *Escaner cultural*. DRUPAL, 2014. Consultado el 14 de julio de 2016.
57. Fried, Michael. "Art and objecthood." En Fried, Michael, *Art and Objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, pp. 165 – 187.
58. Gache, Belén. *Escrituras nómades: Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.
59. Garnier, Pierre. "Programación de 1era audición de poesía fónica teatro Millington Drake". *Ovum 10* núm. 1, 1969, s.p.
60. Garnier, Pierre. "Espacialismo y poesía concreta". *Huevos del Plata*, 1969, núm. 13, s.p.
61. Giovine Yáñez, María Andrea. "Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas", *Revista laboratorio. Investigación* núm. 9, 26 de noviembre de 2011. Consultado el 06 de enero de 2017, s.p.
62. Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books, 1960.
63. Gombrich, Ernst Hans. "Standards of Truth: The arrested Image and the Moving Eye." *Critical Inquiry* núm. 7.2, 1980, pp. 237 – 273.
64. Gombrich, Ernst Hans. "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art." *Art, Perception and Reality*, 1972, pp. 1 – 46.

65. Greimas, Algirdas Julius. "Semiótica figurativa y semiótica plástica". En Aguilar, Gabriel Hernández. *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Aguilar, Gabriel Hernández. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994, pp. 17 – 42.
66. Grotowski, Jerzy. "El performer." *Poralgunmotivo.blogspot. Blogspot*, 26 de mayo de 2008. Consultado el 16 de julio de 2016.
67. Haberer, Adolphe. "Intertextuality in Theory and Practice." *Literatūra* núm. 49, vol. 5, 2007, pp. 54 – 67.
68. Harrison, Claire. "Visual Social Semiotics: Understanding How Still Images Make Meaning." *Technical Communication* núm. 50.1, 2003, pp. 46 – 60.
69. Held, John Jr. "Fifty Years of Latin American Mail Art." *SFAQ*. 16 de diciembre de 2014. Consultado el 14 de julio de 2016.
70. Hjelmslev, Louis. *El lenguaje*. Madrid: Gredos, 1976.
71. Hochberg, Julian. "The Representation of Things and People." *Art, Perception, and Reality*, 1972, pp. 47 – 94.
72. Italiano, Juan Angel. "EL PLACER GRANULADO DE LA VOZ La poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay". *Academia*, s.f., Consultado el 16 de febrero de 2017.
73. Italiano, Juan Ángel. *El ancho margen*. Fuente inédita. Archivo personal de Clemente Padín.
74. Jacobson, Michael. "On Asemic Writing". *Asymptote*. Asymptote, Consultado el 21 de abril de 2016.
75. Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

76. Jitrik, Noé, and Roberto Ferro. *Línea de flotación: ensayos sobre incesancia*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro, el mismo, 2002.
77. Kempton, Karl. "Visual poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions." *An International Journal of Visual Poetry* núm. 3, 1990: pp. 4.
78. Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
79. Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.
80. Lakoff, George, and Mark Turner. "More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor". Chicago: University of Chicago press, 1989.
81. Lara-Barranco, Paco. "Arte conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto." *Laboratorio de Arte: Revista del departamento de historia del arte* núm. 15, 2002, pp. 253 – 269.
82. Larson, Catherine. "What Do We Mean When We Talk About Performance?: A Metacritical Overview of an Evolving Concept." *Latin American Theatre Review* núm. 45.1, 2011, pp. 23 – 44.
83. Lessa, Francesca. "No hay que tener los ojos en la nuca: The Memory of Violence in Uruguay, 1973–2010." *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone*. Palgrave Macmillan US, 2011, pp. 179 – 208.
84. LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum* núm. 5.10, 1967, pp. 79 – 83.
85. Lotman, Yuri Mikhailovich. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

86. Lotman, Yuri Mikhailovich. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
87. López Parada, Esperanza. "La condición de lo visible: el poema como gesto." *Rosa Cúbica* núm. 23 – 24, 2002 – 2003, pp. 208 – 215.
88. López, Miguel Ángel. "¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?" *Afterall Journal* núm. 23, 2010.
89. Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, 1960 – 1974*, Madrid: Ediciones Akal, 1986.
90. Milán, Eduardo. "Octavio Paz y la Poesía Concreta brasileña". *Guaraguo* núm. 45, 2014, pp. 151 – 173.
91. Mitchell, William John Thomas. "Spatial form in Literature: Toward a General Theory". En Mitchell, William John Thomas. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 271 – 299.
92. Mitchell, William John Thomas. "Beyond Comparison: Picture, Text, and Method." En Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 83 – 109.
93. Mitchell, William John Thomas. "Introduction: The Language of Images". En Mitchell, William John Thomas. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 1 – 7.
94. "Mirtha Dermisache: Escrituras, Dibujos, Ediciones... Lecturas." *Henrique Faria Buenos Aires*. Henrique Faria Nueva York, 2014. Fuente virtual.

Consultado el 8 de mayo de 2016.

95. Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo, Uruguay: Monte Sexto, 1988.
96. Nieslony, Boris. Prólogo. *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Padín, Clemente. Montevideo, Uruguay: Yaugurú, 2009, pp. 9 – 17.
97. Padín, Clemente. “Estructuras de Ernesto Cristiani”. Escáner Cultural. Drupal, 08 Mar 2008. Consultado el 02 de abril de 2016.
98. Padín, Clemente. “Algunas historias personales en relación al arte correo, a la poesía experimental y a la performance.” *Escaner cultural*. DRUPAL, 2014. Consultado el 14 de julio de 2016.
99. Padín, Clemente. “Arte correo en Latinoamerica”. Merzmail. Merzmail, s.f. Consultado el 14 de julio de 2016.
100. Padín, Clemente. “Arte de la acción.” En *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Padín, Clemente. Montevideo, Uruguay: Yaugurú, 2009, pp. 115 – 116.
101. Padín, Clemente. “El arte latinoamericano de nuestro tiempo”. En *La poesía experimental latinoamericana (1950 – 2000)*, BOEK861, s. f. Consultado el 12 de diciembre de 2016.
102. Padín, Clemente. “El presente de la poesía concreta.” *Utsanga*. Utsanga, 2016. Consultado el 14 de julio de 2016.

103. Padín, Clemente, and Pablo Rocca. "50 años de los Huevos Del Plata. Apertura del evento." *YouTube*. YouTube, el 17 de noviembre de 2015. Consultado el 11 de julio de 2016.
104. Palacio, Martín. "Textualidades y meditaciones". En Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa, México: Ediciones del Lirio, 2014, pp. 7 – 27.
105. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura cultura económica, 2003.
106. Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
107. Pellegrino, Carlos. "Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea." *Revista Iberoamericana* núm. 58.160, 1992), pp. 827 – 839.
108. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
109. Pianowski, Fabiane. "The Net Out of Control: Mail Art in Latin America." Lomholt Mail art achive. El 06 de diciembre de 2014. Consultado el 14 de julio de 2016.
110. Rama, Ángel. *La generación crítica: I*. Montevideo: Arca, 1972.
111. Ramírez, Mari Carmen. "Moral Imperatives: Politics as Art in Luis

Camnitzer”. Lehman College, s.f. Consultado el 2 de enero de 2017.

112. Roade, Juan Rial. “El imaginario social: los mitos políticos y utopías en el Uruguay: Cambios y permanencias durante y después del autoritarismo”. Vol. 131. CIESU, Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay, 1986.
113. Rodríguez, Monegal Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
114. Raviolo, Heber, Pablo Rocca, and Wilfredo Penco. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
115. Ricœur, Paul, and Nicolau G. Monges. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Depto. de Letras, 1995.
116. Sacerio-Garí, Enrique. "El despertar de la forma en la poesía concreta." *Revista Iberoamericana*, núm. 50 vol. 126, 1984, pp. 165 – 174.
117. Saussure, Ferdinand, Charles Bally, Albert Sechehaye, and Albert Riedlinger. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
118. Solt, Mary Ellen, Barnstone, Willis. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
119. Sosnowski, Saúl. "Dentro de la otra orilla: La cultura uruguaya: represión, exilio, y democracia." En Sosnowski, Saúl. *Represión, exilio, y democracia:*

la cultura uruguaya. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

120. Stimson, Blake. "The Promise of Conceptual Art." *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, pp. 54 – 66.
121. Taylor, Diana. *Performance*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
122. Valéry, Paul. "Poetry and Abstract Thought." *The Kenyon Review*, núm. 16.2, 1954, pp. 208 – 233.
123. Van Leuwen, Theo. "Semiotics and Iconography." En *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE, 2001.
124. Vásquez Rocca, Adolfo. "Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto". *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. especial: América Latina, 2012, s.p.
125. Wedewer, Rolf. "Introduction to konzeption/conception". En Alberro, Alexander, Stimson, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999, pp. 142 – 143.
126. Wolf, Werner. "'Cross the Border - Close That Gap': Towards an Intermedial Narratology." *European Journal of English Studies*, núm. 8.1, 2004, pp. 81 – 103.
127. Zárate, Armando. *Antes de la vanguardia: Historia y morfología de la experimentación visual: de teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: R.

Alonso Editor, 1976.

128. Young, Karl. "Un gran mundo ¿verdad?" Introducción a Padín, Clemente. *La poesía experimental latinoamericana (1950 –2000)*. Colmenar Viejo, España: Información y producciones, 2000.

Entrevistas con Amanda Berenguer:

- 1) "Amanda Berenguer Revisitada." Entrevista de Tatiana Oroño. En *Amanda Berenguer Revisitada*. MEC, 2013. Consultado el 2 de abril de 2016.
- 2) "El monstruo incesante." Entrevista de Roger Mirza. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 15 – 20.
- 3) "Mi verdadero oficio es criar la esperanza." Entrevista por René Scott. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 68 – 72.
- 4) "No se buscan caminos: se viven." Entrevista de Miguel Ángel Campodónico. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 62 – 67.
- 5) "Vivir, escribir, es un asunto de responsabilidad". Entrevista de Ricardo Scagliola. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 21 – 31.
- 6) "Poesía, ciencia y comunicación". Entrevista de Hilia Moreira. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 15 – 20.
- 7) "Renovar la poesía." Entrevista de Jorge Ruffinelli. En *El monstruo incesante: expedición de caza*. Arca, 1990, pp. 37 – 39.

Entrevistas con Clemente Padín:

- 1) Restrepo, Tulio. “Entrevista sobre arte correo contexto Latinoamérica.” *clementepadin.blogspot. Blogspot*, el 26 de febrero de 2009. Consultado el 14 de julio de 2016.
- 2) Sublevarte. “El arte postal; una entrevista con Clemente Padín”. *Merzmail*. Merzmail, s.f. Consultado el 14 de julio de 2016.

Entrevistas con Luis Camnitzer:

Prensa:

1. Camnitzer, Luis. “Ya no basta con hacer cuadritos”. Entrevista por Alarcón, Rodrigo. *Radio.chile*. Diario y Radio Universidad de Chile, el 14 de mayo de 2013. Consultado el 27 de junio de 2016.
2. Camnitzer, Luis. “Luis Camnitzer”. Entrevista por Cesarco, Alejandro. *BOMBmagazine*. S. f. Consultado el 25 de julio de 2016.
3. Camnitzer, Luis. “En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte”. Entrevista por José Santos, Juan y Castillo, Ramón. *Artishock*. Artishcock. El 18 de junio de 2013. Consultado el 26 de julio de 2016.
4. Camnitzer, Luis. “Luis Camnitzer: no me considero un artista revolucionario”. Entrevista por Pérez Diez, Gustavo. *Arte informado*. ARTEINFORMADO. El 28 de octubre de 2015. Consultado el 26 de julio de 2016.
5. Camnitzer, Luis. “El arte bien entendido es un campo de subversión y de resistencia”. Entrevista por Punto de Fuga. *Punto de fuga revista de los*

estudiantes de Teoría de historia de arte. El 12 de julio de 2013. Consultado el 26 de julio de 2016.

6. Davis, Fernando. "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico", Ramona 86, 2008. Fuente virtual. Consultado el 02 de enero de 2017.

YouTube:

7. Morris and and Helen Belkin art Gallery. "Luis Camnitzer". YouTube. YouTube, el 3 de marzo de 2014. Consultado el 29 de marzo de 2016.
8. Creative Time. "Creative Time Summit NYC | The Art of Pedagogy: Luis Camnitzer". YouTube. Youtube. El 8 de diciembre de 2015. Consultado el 25 de junio de 2016.
9. Fundación Telefónica. "Escuela disruptiva sesión II". YouTube. El 16 de marzo de 2015. Consultado el 29 de junio de 2016.
10. MuseoMAZ. "Luis Camnitzer en el MAZ". YouTube. El 30 de junio de 2014. Consultado el 26 de junio de 2016.

Poemas y poemarios:

- 1) Berenguer, Amanda, y Yamandú Canosa. *Casas donde viven criaturas del lenguaje: (no se crea usted loco, es arquitectura para pocos), y el diccionario*. Montevideo, Uruguay: Artefato, 2005.
- 2) Berenguer, Amanda. *Constelación del navío: poesía 1950 – 2002*. Montevideo, Uruguay: H Editores, 2002.

- 3) Berenguer, Amanda. “Dicciones.” *Palabra virtual*. Palabra Virtual Inc., 2006 – 2008. Consultado el 25 de enero de 2016.
- 4) Berenguer, Amanda. *Las mil y una preguntas y propicios contextos*. Montevideo: Linardi y Risso, 2005.
- 5) Berenguer, Amanda. “Los signos sobre la mesa”, en Sosnowski, Saúl. *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- 6) Berenguer, Amanda. *Quehaceres e invenciones*. Montevideo: Arca, 1963.
- 7) Padín, Clemente. *Poemas Para (h)ojear*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglilfo, Dirección Sectorial de Literatura CONAC, 2005.
- 8) Padín, Clemente. *Poseías Completas*. Iztapalapa: Ediciones del Lirio, 2014.

Obras citadas inéditas

- 1) D’Alta, Rubén. *Descubrimiento*. 1993. Archivo Amanda Berenguer, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo.